Dante in der Deutschen Romantik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Clara-Charlotte Fuchs

aus Stuttgart

Marburg 1933

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHF./WEIMAR

Tag der Annahme als Dissertation: 25. Juli 1932
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Dr. Erich Auerbach
Tag der mündlichen Prüfung: 3. August 1932
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Sonderabdruck aus dem »Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft«
Verlag von Hermann Böhlaus Nachfolger / Weimar, 1933
Seite 61—134

INHALT

Einleitung 61
Friedrich Schlegel 61
August Wilhelm Schlegel 76
Schelling 89
Bouterwek 97
Fichte 100
Hegel 101
Solger 107
Vereinzelte romantische Äußerungen 115
Schluß 119
Repertorium 121

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554407_0021

DANTE IN DER DEUTSCHEN ROMANTIK

Die moderne Dante-Kritik wurde — wie bekannt — von der Romantik begründet, oder wenigstens entscheidend beeinflußt. Über das Verhältnis einzelner Romantiker zu Dante liegen mehrere Arbeiten vor. So wurde besonders die Stellung August Wilhelm Schlegels zu Dante mehrfach untersucht; z. B. von Belohoubek, Sulger-Gebing und Lavinia Mazzucchetti. Mit Schellings und Hegels Urteil über die »Divina Commedia« befaßt sich P. Pizzo in einer kurzen Abhandlung. Croce gibt in dem Abschnitte »Über die Geschichte der Dante-Kritik« im Anhang zu »Dantes Dichtung« einen Einblick in die Veränderung, die in der Dante-Kritik mit Vico anhub. Und Auerbach stellt in seiner »Entdeckung Dantes in der Romantik« in einem Gesamtüberblick die Stellung dar, die Dante in der deutschen Romantik einnahm.

Doch sind trotz dieser und anderer Arbeiten einige bedeutende Personen und Äußerungen der Deutschen Romantik noch unberücksichtigt geblieben; vor allem fehlt eine Gesamtdarstellung derselben. Diese ist der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, und ich hoffe mit ihr doch noch etwas Nützliches zu der schon so umfangreichen Dante-Kritik beizubringen.

FRIEDRICH SCHLEGEL

»Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen d. h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt.«

So sagt uns Friedrich Schlegel im Jahre 1800 in seinem »Brief über den Roman«[1] das, was er unter »romantisch« versteht. Und im 116. Athenäumsfragment bekundete er: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen.

[1] Gespräch über die Poesie. Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 291.

Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisiren, sey ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenziren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten seyn soll, alle Theile ähnlich organisirt, wodurch ihr die Aussicht auf eine gränzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkühr des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch seyn.«[1]

[1] Jugendschriften, Bd. II, S. 220/21.

Diese beiden Beispiele dürften genügen, um uns wenigstens auf die Spur zu bringen, was wir uns vorzustellen haben, wenn wir die von uns heute kurzerhand »Romantiker« genannten Schriftsteller und Dichter von Romantik reden hören. Denn, da es namentlich Friedrich Schlegel war, der seiner Zeit den Namen »Romantik« gab, müssen wir wohl bei der Beurteilung seiner Epoche uns zunächst diesen Begriff des Romantischen zu eigen machen, auf daß wir nicht durch irgendwelche zu persönliche und zu populäre Auffassung desselben die klare Beurteilung der Deutschen Romantiker, ihrer Werke und ihrer Beurteilung fremder Werke verlieren. Denn mit letzterer, der Beurteilung fremder Werke, werde ich mich ja hier auseinandersetzen, indem ich die Aufnahme, die Dante in der Deutschen Romantik gefunden hat, zu er- und begründen versuche.

Halte ich mich an die zuerst von mir angeführte Definition des Romantischen von Friedrich Schlegel, so muß ich mir die Frage stellen: hat Dante einen sentimentalen Stoff dargestellt? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir erst Friedrich Schlegels Meinung über das Sentimentale kennen. Diese gibt er uns wieder in seinem »Brief über den Roman«: »Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Dichtkunst überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen.«[1]

Und weiter: was nennt Friedrich Schlegel eine phantastische, eine ganz durch die Phantasie bestimmte Form? Auch das wollen wir durch seine eigenen Worte erklären: »Nur die Fantasie kann das Räthsel dieser Liebe fassen und als Räthsel darstellen; und dieses Räthselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung. Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das rein Geistige kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mittheilen und äußern.«[2]

Friedrich Gundolf interpretiert dieses Sentimentale und Phantastische in seinem Aufsatz über »Friedrich Schlegel«: »'Sentimental' ist alles Nicht-Ich, alle 'Wirklichkeit', die durch den Geist hindurch gegangen ist: aller subjektiv reflektierte, sinnliche Lebensstoff. Phan-

[1] Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 292.
[2] Op. cit. Bd. V, S. 293.

tastisch ist alles nur dem Ich Angehörige, alle bloße Vorstellungen der reinen Innerlichkeit, alle freie Selbsttätigkeit der Einbildungskraft. Sentimental ist vergeistigte Außenwelt, phantastisch ist versinnlichte, vergegenständlichte Innenwelt.«[1]

Hiermit hoffe ich begreiflich gemacht zu haben, wieso Friedrich Schlegel in seinem Essay: »Über das Studium der griechischen Poesie« (1795/96), um mit Gundolf zu sprechen, »romantische Klassiker« (Dante, Cervantes, Shakespeare) schaffen konnte, d. h. vollendete Urbilder modern »unendlicher« Poesie. Übrigens hat Friedrich Schlegel 1798 schon selbst die Bezeichnung »Klassiker der neuern Dichtkunst« im Athenäumsfragment 247[2] geschaffen, in welchem er Dante, Shakespeare und Goethe auch den großen »Dreyklang der modernen Poesie« nennt.

Man kann nun wohl sagen, diese eben dargelegten Bedingungen des Sentimentalen und Phantastischen, und somit des Romantischen, hat Dante erfüllt. Spricht doch Friedrich Schlegel selbst in dem letzterwähnten Essay von der «Divina Commedia« als einer »erhabenen Lichterscheinung«. Sie ist für ihn ein Beweis für den künstlichen Ursprung der neuen Dichtung. In ihrem Bau z. B. sieht er hauptsächlich den Einfluß der Scholastik. Er nennt die »fantastischen Gestalten der romantischen Dichtkunst« »eigenthümlich sonderbare Begriffe« und im Vergleich mit den antiken Urbildern — denn Friedrich Schlegel kommt von der Klassik her — schneidet die Phantasie der neuen Poesie doch noch schlecht ab, »so willkührlich und unentwickelt diese (Begriffe) auch seyn mochten, so war doch der nachdenkende Verstand als Ideen erzeugendes Vermögen, das lenkende Princip der damaligen künstlerischen Bildung.«[3]

Was will nun eigentlich Friedrich Schlegel mit dem uns merkwürdigen, im ersten Moment sogar unverständlichen, Begriff der »eigenthümlich sonderbaren Begriffe« zu erkennen geben? Mir scheint es, er glaubt hiermit einen besonders prägnanten Ausdruck gefunden zu haben, um zu verdeutlichen, daß für ihn die mittelalterliche Kunst nur sekundären Ursprungs (wenn ich mir diese contradictio erlauben darf) ist, d. h. also, daß die neuere Poesie nicht direkt auf der Natur, sondern auf etwas schon Entstandenem oder schon Ge-

[1] Romantiker, S. 67/68.
[2] Jugendschriften, Bd. II, S. 244.
[3] Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 46/47.

schaffenem fußt. Dies aber ist, wenn es sich um den Geist handelt, — und es kann sich ja nur um den Geist handeln — eben das, was die romantische Poesie ausmacht. Somit wären also die »eigenthümlich sonderbaren Begriffe« einfach das, was aus dem Zeitgeist — und da es sich um das Mittelalter handelt — aus dem Zeitgeist des Mittelalters erwachsen ist.

Dies braucht aber durchaus nicht etwas Minderwertiges zu sein; denn das, was der Geist als Vollkommenes geschaffen, verleibt sich der Natur wieder ein. »Nun aber wird jede geniale Kunstschöpfung auch ein Teil der Natur, und mithin kann der spätere Dichter sie so gut benutzen wie jede andere Naturerscheinung«.[1] So äußert sich Goethe in dem Gespräch mit dem Kanzler v. Müller anläßlich einer Unterhaltung über Byron's »Prisoner of Chillon«, dem der Ugolino zum Vorbild dient.

Und nun müssen wir sehen, wie sich Dante zu den Grundsätzen verhält, die in dem erwähnten 116. Athenäumsfragment für die romantische Poesie aufgestellt sind. Denn daß dies Fragment eine Definition der romantischen Poesie enthält, steht außer Zweifel.

Gundolf sagt: »Es (das Fragment) bestimmt zugleich die Eigenschaften, den Raum und die Aufgabe der Romantik. Es enthält als Definition eine Charakteristik und ein Programm.«[2]

Suchen wir nun die Antwort auf die eben gestellte Frage, indem wir uns Friedrich Schlegels Meinung über Dante in seinen Jugendwerken betrachten. (Denn später bedeutet romantische Poesie etwas anderes für ihn, und dementsprechend ändert sich auch sein Verhältnis zu Dante.

Im Jahre 1798 schreibt Friedrich Schlegel in dem schonmals herangezogenen Athenäumsfragment 247: »Dante's prophetisches Gedicht ist das einzige System der transcendentalen Poesie, immer noch das höchste seiner Art.«[3] Zum Verständnis dieses Satzes muß man das Athenäumsfragment 238 zu Rate ziehen, in welchem Friedrich Schlegel sich erstmals nach Rudolf Haym[4] des Wortes »Transcendentalpoesie« bedient. Hier steht: »Es giebt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältniß des Idealen und des Realen ist, und

[1] Goethes Gespräche, V. Bd. S. 107.
[2] Romantiker, S. 84.
[3] Jugendschriften, S. 244.
[4] Rud. Haym, Die romantische Schule.

die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transcendentalpoesie heißen müßte.«[1] Dann läßt er sich reichlich ausführlich und spitzfindig über diese aus und schließt sein Fragment mit dem Verlangen, daß diese Transcendentalpoesie »Poesie und[2] Poesie der Poesie« sei.

Rudolf Haym[3] sieht in ihr eine Wiederholung der Forderung des in der Ironie enthaltenen Moments der subjektiven Bewußtheit.

Ich glaube, man darf in der »Poesie der Poesie« dasselbe sehen, wie in den »eigenthümlichen Begriffen« des früher erwähnten Essays, also Kunst, die aus Kunst erwachsen ist, aus etwas, das man subjektiv und nicht objektiv betrachten soll. So allein erscheint mir auch das Wort »System« erfaßbar: weil sich nämlich Dante sein System, das eben nur für ihn und sein Werk paßt, geschaffen hat.

In den »Epochen der Dichtkunst«[4] hat Friedrich Schlegel Dante eine Seite gewidmet, die m. E. am deutlichsten zeigt, inwiefern Dante seine Gedanken über die moderne Poesie befriedigt. Hier nämlich begründet er sein Urteil und baut es in der Idee seiner Definition der romantischen Poesie auf. Er beginnt zwar auch hier mit einer uns heute ganz natürlich erscheinenden Apposition, die aber immerhin für den »Wiederentdecker« eines Schriftstellers etwas Kühnes und Erstaunliches enthalten mag. Er meint, nachdem die katholische Hierarchie ausgewachsen, habe die Jurisprudenz und Theologie manchen Rückweg zum Altertum gezeigt; diesen habe Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der ehrwürdige Stifter und Vater der neuen Poesie, betreten. Er erläutert, was Dante von den Altvordern der Nation gelernt habe, indem er zuerst seine Verdienste um die gemeine Mundart berücksichtigt, schaltet die Kenntnis der Griechen aus und führt den Gedanken zu dem großen Werke von geordnetem Gliederbau auf die mittelbare Anregung römischer Schriftsteller zurück. »..... in Einen Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines erfindsamen Geistes zusammen, in Einem ungeheuren Gedichte umfaßte er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter, die Kirche und das Kaiserthum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des

[1] Jugendschriften, S. 242.
[2] Von mir gesperrt.
[3] Rud. Haym, Die romantische Schule.
[4] Gespräch über die Poesie, Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 239/40.

Edelsten und des Schändlichsten was er gesehn, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare.«[1]

Diese Schilderung der »Divina Commedia« erfüllt einen Kernsatz des 116. Athenäumsfragments: »Nur sie (die romantische Poesie) kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.«

Es gibt übrigens einen weit einfacheren Beweis, um die Stellungnahme Friedrich Schlegels zu Dante darzulegen. Er rät nämlich seinem Bruder August Wilhelm in einem Brief[2] durch das Lehren und Erforschen von Dantes Geist das »Wesentlich Moderne«, das er hauptsächlich in diesem und Shakespeare findet, kennenzulernen. Und daß das Wesentlich-Moderne und das Romantische für Friedrich Schlegel ein und dasselbe sind, dürfte ohne weiteres klar sein.

Die ersten Stellen, in denen Friedrich Schlegel auf Dante Bezug nimmt, konnte ich überhaupt in den Briefen an seinen Bruder August Wilhelm finden. Schon in den Briefen der Leipziger Zeit, in den Jahren 1791—94, finden sich häufige Erwähnungen von Stellen aus der »Divina Commedia«, besonders aus dem Inferno. Das war ja auch die Zeit, in der August Wilhelm Schlegels Danteaufsatz (den wir später eingehend zu betrachten haben) erstmals in Bürgers »Akademie der schönen Redekünste« erschien. Aus einigen dieser Briefstellen geht auch deutlich hervor, daß sich Friedrich Schlegel mit der »Divina Commedia« ernstlich befaßte und hinter ihren tieferen Sinn zu kommen suchte. Und schon am 11. Februar 1792 wirft er seinem Bruder vor: »Wenn Du das Denkmahl, das Du dem Dante zu setzen versprachst, nicht vollendest, so versündigst Du Dich wahrlich an diesem herrlichen Haupte, an Dir selbst, und an der Göttin der Kunst. Du hattest ein verborgnes Heiligthum derselben entdeckt. In Deine Macht war es gegeben, es aller Welt zu zeigen, und nun willst Du es wieder in ewige Vergessenheit herabsinken lassen.«[3]

[1] Op. cit., Bd. V, S 240.
[2] 27. Februar 1794; Briefe — August Wilhelm.
[3] 11. Februar; op. cit. S. 37.

Eigentlich müßte ich nun gar keine Beispiele mehr anführen, obwohl sich mir noch reichlich darbieten. Denn wer mit solchen Worten von einem Dichter und seinem Werke spricht und schreibt, muß sich doch wohl vorher ernstlich mit ihm befaßt haben. Er schreibt ja auch schon wenige Jahre später in bezug auf einige Stellen, die August Wilhelm übersetzt hat, daß man, »um den Sinn zu fühlen«, den der »sehr bedeutende Sarkasm wider Florenz« enthalte, das ganze politische Verhältnis des Dichters kennen müsse; und er fügt hinzu: »ich habe den Dichter mehr als einmal ganz gelesen.«[1]

Diese wenigen erwähnten Briefstellen zeigen auch deutlich, wie Friedrich Schlegel damals den Dante einschätzte; denn, wenn sie zum Teil auch Lobeshymnen auf das Entdecker- und Übersetzertalent seines Bruders sind, so lobt er ihn doch wegen dessen, w a s er entdeckt und w a s er, nicht nur w i e er, übersetzt hat. Und somit erstreckt sich das Lob nicht nur auf Dante, sondern es beruht auf ihm.

Kehren wir nun zu dem »Gespräch über die Poesie« zurück, so finden wir in dessen zweitem Teil, der »Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung«, einiges, was einige Widersprüche enthält. Man möchte aber fast sagen, das gehöre, wenn nicht überhaupt, so doch bei Friedrich Schlegel zum Romantischen selbst. Denn man kann seine verschiedenen Äußerungen über das, was er mit »romantisch« bezeichnet, doch mit dem besten Willen nicht auf einen Nenner bringen. Manchmal fühlt man sich versucht, zu glauben, er baue das Romantische auf der antiken Kunst auf, dann wieder entlehnt er es direkt aus der Natur und schließlich, das wohl nach seiner Conversion, findet er es in der Schönheit der christlichen Poesie.

In der »Rede über die Mythologie« steht: wer seine eigene Ansicht, den Realismus, in einer schönen Form darstellen wolle, könne es nur auf die Art wie Dante. »Er müßte, wie Er, nur Ein Gedicht im Geist und im Herzen haben.«[2] Denn Dante habe, als einziger durch eigene Riesenkraft, allein »eine Art von Mythologie, wie sie damals möglich war, einen neuen, symbolischen Sagen- und Bilderkreis, erfunden und gebildet.«[2] Gleich fährt er aber fort, daß durch den Ausdruck »eine Art von Mythologie« schon zu erkennen sei,

[1] Brief 17. August 1795; op. cit., S. 234.
[2] Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 282/83.

daß der Versuch nicht als völlig gelungen betrachtet werden dürfe; denn: »Es bleibt noch zu viel Willkührliches in dieser neuen Welt von Poesie, die Dante's Geist um sich her erschaffen. Die christliche Wahrheit und Allegorie aus der Bibel und Legende, die Anklänge aus der alten Mythologie, die Naturlehre des Aristoteles und Astronomie des Mittelalters, und die kühne Fantasie der eignen Erdichtung, gehen nicht immer harmonisch in ein Ganzes zusammen, und lassen ein Gefühl von Zwiespalt zurück.«[1] Und doch sollte man glauben, all dies könnte man eher als Beweis dafür anführen, daß die »Divina Commedia« mit der Charakteristik der romantischen Poesie, wie sie im Athenäumsfragment 116 gegeben ist, in Einklang steht. Ich will nur wenige Punkte als Belege anführen: ihre Bestimmung sei u. a. die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie soll die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein. Und liegt darin nicht ein gewisser Widerspruch, wenn man sich erinnert, daß in diesem Fragment steht, die romantische Poesie anerkenne es als ihr erstes Gesetz, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide? Nichtsdestoweniger feiert er Dante aber im letzten Teil des Gesprächs, im »Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken«[2], als den »Stifter und Begründer einer neuen Poesie«.

Ein Jahr später (1801) in der »Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio«[3] läßt sich Friedrich Schlegel von seiner Begeisterung für Dante sogar soweit hinreißen, daß es ihm unmöglich scheint, — da Dante soweit aus der Sphäre der übrigen italienischen Poesie herausgegangen sei — den großen Dichter »in den Entwicklungsbegriff und die Bildungsgeschichte der übrigen italiänischen Poesie« eigentlich mitaufzunehmen. Man darf das aber nicht so verstehen, als wolle er ihm sein Italienertum absprechen. Er betont sogar, daß er in »manchen Manieren des Ausdrucks und des Charakters« durchaus als solcher zu erkennen sei. Aber das Werk, das er geschaffen, die göttliche Komödie, stellt ihn außerhalb oder vielleicht meint er über jede Nationalpoesie.

[1] Sämmtl. Werke, Bd. V, S. 282/83.
[2] Op. cit. Bd. V, S. 301.
[3] Op. cit. Bd. X, S. 3/36.

Von einiger Bedeutung — vielleicht mehr für den Romantiker Friedrich Schlegel als für den Dante-Forscher — ist eine Stelle aus seinen »Philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806«. Hier sagt er nämlich, daß die scholastische Philosophie ihre Funktion nur dann hätte voll erfüllen können, wenn sie mit der Rhetorik und Poesie in Beziehung gesetzt worden wäre. Ihm ist die Scholastik »keine Philosophie der ersten Untersuchung, sondern vielmehr der Darstellung und Verschönerung des Gefundenen«[1], und deswegen wäre die Poesie ihr Hauptelement gewesen. Diese Philosophie lasse nur die Ausbildung der Form zu: nicht als Methode, sondern als Darstellungsform, die an Rhetorik und Poesie grenze. Den Grund, wegen dessen die scholastische Philosophie diesen Weg nicht einschlug, sieht er in der allzu großen Distanz zwischen der lebenden Sprache der Poesie und der toten der Philosophie. Und doch ist diese Verbindung zustandegekommen: »Die Möglichkeit einer poetischen Entwicklung (der scholastischen Philosophie) zeigt uns übrigens das Beispiel des Dante, der in der Philosophie gewiß viel eigenthümliches gedacht und erfunden hat, und ebensowohl zu den scholastischen Philosophen als zu den Dichtern des Mittelalters zu rechnen ist. — Selbst auch die Art, wie die Philosophie in seinem Werke vorkommt, ist ganz scholastisch — erst Einwürfe und Gründe *pro et contra*, dann die Entscheidung durch Autorität oder Vernunft.«[2]

Ob Friedrich Schlegels Auffassung der Scholastik die richtige ist, ist hier nicht zu entscheiden. Aber daß die Harmonie von Philosophie und Poesie eintreten mußte, bestätigt auch Auerbach, wenn er sagt, »daß die Scholastik nach Thomas des Gesanges bedurfte«.[3]

Was nun das eigentümliche Denken und Erfinden Dantes in der Philosophie betrifft, so hat ihm Friedrich Schlegel hier wohl etwas zu viel zugeschrieben. Auerbach äußert sich zu Dantes philosophischer Originalität wie folgt: »Er ist in dem gleichen Sinne originell wie die meisten scholastischen Denker, deren jeweilige Bedeutung weniger von einem frei geborenen Gedanken als von dem Streben nach systematischem Ausgleich verschiedener Traditionsmassen ausgeht; und so wie Thomas die peripathetische mit der

[1] Bd. I, S. 418.
[2] Op. cit. S. 419.
[3] Dante als Dichter der irdischen Welt, S. 90.

christlich-platonisch-augustinischen Lehre zu vereinigen suchte, so Dante das thomistische System mit der mystischen Ideologie des *cor gentile*.«[1]

An diesem Satze Friedrich Schlegels scheint mir ferner bemerkenswert, daß er hier Dante ohne weiteres einerseits unter die scholastischen Philosophen, andererseits zu den Dichtern des Mittelalters rechnet. Das Über-den-andern-Stehen, das er einige Jahre zuvor so stark betont hatte, scheint er gar nicht mehr zu fühlen oder wenigstens nicht mehr wahr haben zu wollen.

In den Fragmenten des Jahres 1805[2] findet er große Ähnlichkeit im Stil des Bonaventura mit dem des Dante. Und dann beschäftigt ihn die Frage — wir nähern uns der Zeit der Konversion — ob Dante mehr ein Anhänger des Bonaventura oder des Thomas war, die er zugunsten des ersteren löst, da ja Dante als Ghibelline in der Opposition gegen den Papst mehr Franziskaner sein mußte. Und schließlich führt er ihn in der Folge von Albertus magnus, Thomas, Bonaventura als einen der »großen Riesengeister des Mittelalters und der katholischen Litteratur« an, die alle zu einer Zeit, im Zeitalter Friedrichs des Zweiten, gewirkt hätten.

Dies muß als die letzte Äußerung von Bedeutung des Romantikers Friedrich Schlegel betrachtet werden; denn seine Schriften nach der Konversion, sagt Friedrich Gundolf in dem schon mehrfach erwähnten Aufsatze[3], gehören nicht mehr in den Bereich dessen, was Friedrich Schlegel als Romantiker darstellt.

Um aber die Stellung Friedrich Schlegels zu Dante genau darzustellen, möchte ich trotzdem auf die Erwähnungen und Besprechungen, die er Dante in den späteren Schriften angedeihen läßt, eingehen. In den Vorlesungen, die er 1812 in Wien über die »Geschichte der alten und neuen Litteratur«[4] gehalten hat, führt er Dante zunächst nur als Beweis dafür an, daß sich die ältere italienische Dichtkunst ganz an die Philosophie des Mittelalters anschließe. Dann geht er auf die drei alten italienischen Dichter (Dante, Petrarca, Boccaccio) ein und würdigt Dante zwar mit hochtrabenden Worten — und doch in einer etwas lauen Weise. Einerseits ist es nämlich

[1] Op. cit. S. 89.
[2] Philos. Vorlesungen, Bd. II, S. 435/36.
[3] Romantiker, S. 137.
[4] Sämmtl. Werke, II. Bd.

eine Zusammenfassung seiner eigenen einstens impulsiven Kritik in den »Epochen der Dichtkunst« (Gespräch über die Poesie); andererseits ist es eine wohl damals übliche Anlehnung an die »Gattungs-Bestimmung« Schellings — die sich, wie Croce im Anhang zu »Dantes Dichtung«[1] sagt, auch häufig in den kritischen Schriften unserer Tage findet — wenn Friedrich Schlegel das Werk Dantes »einzig in seiner Art« nennt, das »unter den Begriff keiner Gattung sich fügt«.

Im Fortgang dieser Vorlesungen in Anschluß an die Wesensbestimmung der dramatischen Dichtkunst — diese soll das Rätsel des Daseins nicht bloß darlegen, sondern auch lösen, bis zur endlichen Entscheidung hinführen — erläutert er, inwiefern Dante unter die dramatischen Dichter gerechnet werden kann; nämlich in der Darstellung der drei Welten, »wie er uns eine Reihe von lebendigen Naturen kraftvoll vorführt, in dem Abgrund des Verderbens, dann durch die mittleren Stufen hindurch, wo Hoffnung mit Leiden gemischt ist, bis zu dem höchsten Zustande der Verklärung. Dieß ist ganz anwendbar auf das Drama, und in diesem Sinne konnte Dante ein dramatischer Dichter genannt werden, nur daß er bloß eine ganze Reihe von Katastrophen giebt, ohne die vorhergegangene Entwicklung, die er wenigstens nur kurz andeutet oder willkührlich voraussetzt.«[2]

Als Besonderes hebt er an der »Divina Commedia« hervor, daß alles an und in ihr allegorisch sei: Zweck und Gegenstand, innere Einrichtung und äußere Form; denn der allegorische Geist an und für sich sei Gemeingut der mittelalterlichen Poesie. Im weiteren Verlauf gesteht er Dante zwar zu, daß es ihm mehr als jeglichem anderen geglückt sei »himmlische Erscheinungen, und paradisische Entzückungen uns wirklich anschaulich zu machen, und doch zugleich wahrhaft dichterisch darzustellen.«[3] Dennoch vermißt er die Harmonie von Poesie und Christentum; und er kann es sich nicht versagen, in der »Divina Commedia« wenigstens stellenweise nur ein theologisches Lehrgedicht zu sehen; dies führt er auf den Einfluß, den die Scholastik »auf diesen sonderbaren Geist« (das ist Dante) ausgeübt habe, zurück. Im großen und ganzen gibt er eine

[1] Croce, S. 271.
[2] Sämmtl. Werke, Bd. II, S. 121.
[3] Op. cit. Bd. II, S. 16.

ziemlich unausgeglichene Kritik Dantes in diesen Vorlesungen. Denn hatte er eben von der fehlenden Harmonie gesprochen, so erklärt er doch gleich danach, durch Eindringen in die Zusammensetzung des Werkes finde man überall Einheit und Zusammenhang. Ob er seinen Widerspruch vielleicht selbst bemerkt hat, wenn er diese letzte Äußerung dadurch abzuschwächen sucht, daß er diese Einheit und diesen Zusammenhang als nicht klar und als nicht leicht verständlich bezeichnet, wenigstens für uns nicht, die wir ohne Vorbereitung den Anspielungen Dantes auf die florentinische Geschichte fremd gegenüberstehen, wie auch seiner Geographie, Astronomie und Philosophie? Und nun kommt der schlagendste Beweis für Friedrich Schlegels Stellung zu Dante. Diese war übrigens auch schon seinen Zeitgenossen nicht entgangen.[1]

Erinnern wir uns, daß in der »Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio« Dante zu groß, zu erhaben war, um als Nationaldichter in die Geschichte der italienischen Literatur eingereiht werden zu können! Jetzt auf einmal finden wir, »daß der größte und nationalste aller italiänischen Dichter im Ganzen doch nicht der Dichter seiner Nation geworden ist«[2], weil es nämlich auch für seine Zeitgenossen eines Kommentars bedurfte, um in alle Möglichkeiten seines Werkes einzudringen. Dazu kann ich nur hinzufügen: um das zu fühlen, was wahre Poesie ist, werden sie ja wohl so wenig wie wir Heutigen eines Kommentars benötigt haben. Zwei Vorlesungen später, in der elften, spricht Friedrich Schlegel Dante die Geeignetheit zum Nationalschriftsteller auch wegen seines Parteihasses ab. Wenn er in seiner Charakteristik fortfährt: nur einzelne Stellen der »Divina Commedia« seien lebendig geblieben, so ist das

[1] Karl Förster — selbst ein großer Danteverehrer — schreibt in seinem Tagebuch (allerdings erst im Jahre 1824) nach einem Besuch bei Ludwig Tieck, wo er auch Friedrich Schlegel — jedoch nicht den, »der in seine(n) Schriften uns bedeutend entgegentritt«, gefunden hatte: Ludwig Tieck habe nach Friedrich Schlegels Weggehen sich folgendermaßen über ihn geäußert: »Ein Räthsel bleibt mir, was seine Ansichten über Dante (unser Gespräch hatte sich über denselben verbreitet) so verändert, über welchen er, ganz im Wiederspruche einer frühern Zeit, sich mißfällig äußert.« (Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters, S. 311.)
Farinelli schreibt diese Äußerung Tiecks irrtümlicherweise Förster selbst zu. (S. 376, Anm. 1.)

[2] Sämmtl. Werke, Bd. II, S. 17.

für seine Zeit durchaus objektiv betrachtet. Man braucht sich nur an die Zahl der Ugolino-Dramen und die Übersetzungen der Francesca-Episode zu erinnern.

Bewußt getadelt wird die ghibellinische Härte, »da sie nicht bloß auf die äußere Schönheit und Form, sondern auch auf die innere Schönheit und Gefühlsweise ihren rauhen Einfluß erstreckt«.[1] Diese (ghibellinische Härte) zeigt sich ihm vermutlich an all den Stellen, wo Dante mit den entarteten Päpsten Abrechnung hält[2], ob er sie nun ins Inferno versetzt oder ihrer im Purgatorio oder Paradiso gedenkt, wie hauptsächlich in der feurigen Rede, in der sich Petri Zorn entlädt, und er von der »sposa di Cristo« ausruft:

» . . . . . o buon principio,
a che vil fine convien che tu caschi!«[3]

Darin sieht er, der katholisch gewordene Romantiker, wie vielleicht noch stärker in der Verwandlung des Wagens im irdischen Paradiese einen Angriff auf die Kirche selbst. Nur scheint er zu vergessen, daß dieser Angriff der vollkommen verderbten und entarteten Kirche gilt, nicht der Institution als solcher, die Dante immer heilig war, sonst könnte ja Beatrice nicht von ihm sagen:

»La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più speranza, com' è scritto
nel sol che raggia tutto nostro stuolo.«[4]

Vergleichen wir mit Friedrichs Tadel die gerechte Beurteilung des Ghibellinismus[5] Dantes durch August Wilhelm Schlegel in seinem Danteaufsatz: »Als eifriger Ghibelline erhob er, überall wo er konnte, die Hoheit und Würde des römischen Reichs, und strafte die Verderbtheit des päpstlichen Hofes und die Unrechtmäßigkeit seines Verfahrens«.[6]

---

[1] Op. cit. Bd. II, S. 18 und 19.

[2] Z. B. Inf. XIX, 52ff. Purg. III, 125. Parad. XVII, 82. Parad. XVIII, 128ff. Parad. XXVII, 40ff.

[3] Parad. XXVII, 59/60.

[4] Parad. XXV, 52/54.

[5] Auf den Irrtum beider Schlegel brauche ich hier nicht einzugehen: Dante war nicht Ghibelline; er gehörte — modern gesprochen — dem rechten Flügel der Guelfen an, den Bianchi, und später trennte er sich, wie er selbst Parad. XVII, 69 mitteilt, auch von diesen.

[6] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 224.

Friedrich Schlegel bringt dann noch eine — wenn auch negative — Beziehung zwischen Calderon und Dante zustande: Calderon habe nämlich den andern Weg der neuen Poesie eingeschlagen, der nicht vom allumfassenden christlichen Weltgedicht ausgehe, sondern vom einzelnen, das diese Poesie in das Gebiet der geistigsten Schönheit nach christlichen Begriffen zu verklären strebe.

Zusammenfassend wäre über diese Wiener Vorlesungen aus dem Jahre 1812 in Beziehung auf die darin enthaltenen Stellen über Dante nochmals zu bemerken: Teils muten sie wie Erinnerungen an den Romantiker Friedrich Schlegel an, teils bekunden sie eine große Unsicherheit in Friedrich Schlegels Urteil über Dante. Ernstliche Forschungen hat er in diesen und in den folgenden Jahren[1] — er war ja in Wien zum Politiker geworden — wohl überhaupt nicht über Dante angestellt. Dies geht aus mehreren Briefstellen hervor. So wünscht er sich in einem Brief an Dorothea, die in Rom weilt, er könne mit ihr »den Dante lesen und durchdenken«[2]; allerdings der Ansporn für seine Dantelektüre ist ein anderer geworden. Sein Stiefsohn, der Sohn Dorotheas, Philipp Veit, sollte die Villa Justiniani in Rom mit Alfresco-Gemälden schmücken. Ihm will er Ratschläge geben, und fügt diesem Brief auch gleich einige bei. Auf diese näher einzugehen, würde aus dem Rahmen dieser Arbeit fallen, obwohl ich mir bewußt bin, daß gerade die Romantiker die Verschmelzung aller Künste anstrebten. Für Friedrich Schlegels Stellung zu Dante in dieser Zeit ist nur von Bedeutung, daß er, um solche Ratschläge zu erteilen, sich daran machen muß, den Dante zu lesen, und daß er sich, wie ein Brief an Philipp Veit bezeugt, einen Dante kommen lassen mußte, der ihm ziemlich fremd geworden sei, und daß er auch seine folgenden Ratschläge aus dem Gedächtnis gab, ohne einen Dante in seinem Zimmer zu haben. Daß diese vorübergehende

[1] In dieses Jahr 1812 fällt auch die Veröffentlichung der Übersetzung der Dante zugeschriebenen dreisprachigen Canzone »*Aï faux ris*« (Rime Dubbie) und die der lateinischen Grabschrift Dantes (die sich in der »*Vita di Dante*« des Boccaccio findet) in dem »Heidelberger Taschenbuch auf das Jahr 1812« herausgegeb. von Aloys Schreiber, Tübingen (S. 211/215).

Diese beiden Übersetzungen sind mit »Fr. Schl.« unterzeichnet, und Friedrich Schlegel wird demzufolge als ihr Verfasser angenommen. Es erscheint mir jedoch merkwürdig, daß er sich gerade in dem Jahre, in dem er sich mehr und mehr von Dante abwandte, mit diesen Übersetzungen befaßt haben soll.

[2] 12. Juni 1818 — Briefe Dorothea, S. 49.

Rückkehr zur Beschäftigung mit Dante keine innere war, erfaßt man auch aus der Art, mit der Friedrich Schlegel in der »Philosophie der Geschichte«[1] von Dante redet. Er deutet nur an, was er früher schon einmal besser ausgeführt hat und sieht in der »Divina Commedia« ein »charakteristisch-außerordentliches und wunderbares Phänomen, worin sich der eigenthümliche Geist dieser ersten scholastisch-romantischen Epoche der Europäischen Kunst und Wissenschaft auf das merkwürdigste kund giebt«.[2]

Hiermit wäre die Betrachtung Friedrich Schlegels zu beschließen, die in ihrem ersten Teile uns hauptsächlich damit vertraut machen sollte, inwiefern Dante den Begriffen der romantischen Poesie gerecht wird.

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

Und jetzt können wir uns der Frage zuwenden, wieso die Romantiker auf Dante verfielen.

Im November 1824 schreibt August Wilhelm Schlegel, auf dessen Verhältnis zu Dante wir nun eingehen wollen, in einem Brief an Goethe, in welchem er es als etwas ganz Natürliches bezeichnet, daß er sich nun mit der indischen Literatur befasse: »Ich hatte vom Anfange meiner schriftstellerischen Laufbahn es mir zum besondern Geschäfte gemacht, das vergessene und verkannte ans Licht zu ziehen. So ging ich vom Dante zum Shakspeare, zum Petrarca, zum Calderon, zu den altdeutschen Heldenliedern fort: fast überall habe ich kaum die Hälfte dessen ausgeführt, was ich mir vornahm: doch war es gelungen, eine Anregung zu geben.«[3] Aus diesen Zeilen spricht, nur genauer und bescheidener, die gleiche Selbsteinschätzung wie aus den Versen:

»Der Erste, der's gewagt auf deutscher Erde
Mit Shakspear's Geist zu ringen und mit Dante.«[4]

Sie weisen uns auch darauf hin, daß das Gefühl dafür, wo in der Literatur noch ein fremder Dichter oder ein altes Werk der Entdeckung harrte, August Wilhelm Schlegel gleichermaßen einge-

[1] Gehalten in 18 Vorlesungen zu Wien im Jahre 1828.
[2] Op. cit. Bd. II, S. 157.
[3] Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. XIII, S. 182/83.
[4] Sämmtl. Werke, Bd. I, S. 303.

boren war. Denn hier steht es schwarz auf weiß, daß er in bewußter Absicht an Dante heranging, als einen Angehörigen, und wie sich im Verlauf der Beschäftigung mit ihm herausstellte, als an den bedeutendsten Repräsentanten des »dunklen Mittelalters«, also des Vergessenen und Verkannten.

»Aber damals (zur Zeit der ersten Horenbeiträge) war es (die Auszüge aus Dante von 1795) in der That eine neue Offenbarung. Kein Mensch wußte ja in Deutschland vom Dante, noch wollte davon wissen. Auch hat es mächtig nachgewirkt, wie alles was ich in ähnlicher Art gethan«[1], schreibt er 1837 von Bonn an Ludwig Tieck und gibt uns damit erneut die Bestätigung, warum er sich erstmals zu Dante hingezogen fühlte, und daß er sich darüber klar war, daß er durch dieses Interesse — denn der Weg zu Shakespeare war derselbe gewesen — sich selbst eine Bedeutung errungen hatte. Wenden wir uns nun den ersten Früchten dieses Interesses in bezug auf Dante zu.

Im Jahre 1791 veröffenlichte August Wilhelm Schlegel erstmals in Bürgers »Akademie der schönen Redekünste« einen Aufsatz über Dante, dem er einige Übersetzungen aus dem Inferno beigab. An diesem Aufsatze und diesen Übersetzungen arbeitete er in den folgenden Jahren weiter und veröffentlichte sie in einzelnen Zeitschriften und Taschenbüchern. Eine sehr genaue chronologische Aufstellung findet sich darüber in einem Aufsatze von Emil Sulger-Gebing.[2]

Für meine Betrachtung kommt es auf das Gesamtergebnis der August Wilhelm Schlegelschen Forschungen und Erkenntnisse an, und ich berücksichtige deshalb den Aufsatz »Über die göttliche Komödie« wie er in seiner endgültigen Fassung, einschließlich der aus dem Nachlasse veröffentlichten Übersetzungen, vorliegt.[3] Sehr geschickt versucht August Wilhelm schon mit dem ersten Satze Interesse für seinen Lieblingsdichter beim Leser zu erwecken; denn in wem würde nicht ein solches erwachen, wenn er von einem hört,

[1] Brief vom 3. September 1837, Briefe an Ludwig Tieck, S. 308.

[2] August Wilhelm Schlegel und Dante.
Diese Arbeit ermöglicht es mir überhaupt, vieles nur anzudeuten und — wie es schon Lavinia Mazzucchetti in ihrer Abhandlung »August Wilhelm Schlegel und die italienische Literatur« in dem Abschnitt »August Wilhelm Schlegel und Dante« getan hat — immer wieder auf diese zu verweisen.

[3] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 199/381.

der »einer der eigensten Sonderlinge, die je unter Gottes Himmel herumgewandelt sind, und einer der großherzigsten, tiefsinnigsten, einfältigsten, ächtesten Menschen« war?[1] Und weil er wegen dieser Seltsamkeiten schwer zu erkennen ist, will August Wilhelm ihm dazu verhelfen, bekannter zu werden. Ein Vorhaben, dessen Schwierigkeiten ihm keineswegs entgehen; muß er doch »in die Zusammensetzung eines fremden Wesens eindringen, es erkennen, wie es ist, belauschen, wie es wurde, nicht allein die verliehene Kraft gegen das, was sie gewirkt hat, wägen, sondern auch den ganzen Zusammenhang der Dinge, den Widerstand oder die Hülfe des vielfach bildenden Schicksals mitberechnen«.[2] Er geht dann darauf ein, daß in seinem (d. h. August Wilhelm Schlegels) Zeitalter Dante seinen Landsleuten im allgemeinen ebenso fremd geworden sei wie denen, die schon infolge der fremden Sprache Schwierigkeiten hätten, zu ihm zu gelangen. »Es thut mir leid für die Italiäner, daß sie den ehrwürdigen Vater ihrer Sprache und Dichtkunst mehr rühmen, als lesen.«[2] Es folgt ein Hinweis auf den Wert der »Divina Commedia« in historischer Hinsicht, die wie nichts anderes ein Bild ihrer Zeit, d. h. der Zeit, in der ihre Handlung vor sich geht, entwerfe. Deshalb meint August Wilhelm Schlegel auch, um zum vollen Genuß des Werkes zu gelangen, müsse man Kenntnisse der damaligen Zeit mitbringen. Diese will er uns nun in den folgenden Seiten in gedrängter Form vermitteln.

Da es noch keine gute Biographie des Dante gäbe, rät er dem künftigen Verfasser derselben als vorzüglichste Quellen die »Divina Commedia« selbst und die übrigen Werke Dantes, von denen er sich zu einer näheren Besprechung die »Vita Nuova«[3] herauswählt, die schon den »Stempel der Seltsamkeit, die seine spätern Schriften so ganz einzig charakterisiert«[4], trägt. Er fühlt sich berechtigt, von diesem Werke einen Auszug zu geben, da es in näherer Beziehung zur »Divina Commedia« stehe, auf die es nämlich an seinem Ende hindeute. Und daran knüpft er die Behandlung der Frage, inwieweit die »Divina Commedia«, die Dante selbst eine Vision genannt habe[5], eine solche sein könne.

[1] Op. cit. S. 199.
[2] Op. cit. S. 200.
[3] Vgl. hierzu Lavinia Mazzucchetti, August Wilhelm Schlegel und die italienische Literatur, S. 47.
[4] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 207. [5] Parad. XVII, 128.

Im Anschluß an eine Darlegung der privaten und persönlichen Verhältnisse Dantes und seiner politischen Haltung äußert sich August Wilhelm Schlegel dahingehend, daß man zwar in Dantes Meinung über diese Gegenstände die des Zeitalters wiedererkenne; »aber nur als den Stoff, woraus er etwas Edleres gebildet hatte«.[1]

Nachdem er uns die Lebensgeschichte Dantes zu Ende berichtet hat, ergeht er sich in einer Art Philosophieren darüber, ob Dante sich auch unter einer anderen Schicksalsrichtung zu dem entwickelt hätte, was er geworden ist, oder ob wir nur dem Leide, das er erfahren, das wahrhaft »göttliche« Gedicht verdanken. Mir scheint, die trotz aller echten Begeisterung etwas überschwänglichen Worte, die persönliche Teilnahme erwecken sollen, sind hauptsächlich mit Berechnung der Wirkung auf die Leser geschrieben, die er wirklich für die Lektüre des Dante selbst erwärmen wollte. Denn der erste Satz dieser Huldigung macht doch alles übrige Meditieren unnötig: »Es ist das Siegel menschlicher Vortrefflichkeit, unabhängig zu sein vom Schicksal: Dante war's.«[2] Das heißt doch, daß er unter allen Umständen, widrigen und günstigen, das in ihn gelegte Korn zum Reifen gebracht hätte.[3]

In der Darbietung der allgemeinen Idee der »Divina Commedia« führt uns August Wilhelm Schlegel vor Augen, wie es Dante gelungen ist, Jegliches seiner Erzählung anzupassen und überall sein Wissen zu zeigen. Dazu, glaubt er nämlich, sei Dante aus Ruhmliebe getrieben worden und habe »zu starkes Gewicht auf diesen Theil seines Werthes« gelegt. Meinem Gefühl nach wird Dante hier von August Wilhelm Schlegel unterschätzt. Für Dante war es sicher nicht so etwas Erstaunliches in theologischen und scholastischen Dingen beschlagen zu sein, und ich kann mir nicht vorstellen, daß er seinen Ruhm bei einer fernen Nachwelt

». . . . . *viver tra coloro*
che questo tempo chiameranno antico.«[4]

---

[1] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 220.

[2] Op. cit., Bd. III, S. 221.

[3] Nicht versagen kann ich es mir, hier zu bemerken, daß diese ganze Fragestellung eine müßige ist; denn »was geschehen wäre, wenn oder wenn nicht« werden wir nie erfahren.

[4] Parad. XVII, 119/120.

auf übernommenes Wissen — etwas was sich schließlich jeder durch Studien aneignen kann und konnte — gründen wollte. Dazu hätte er auch nicht eines

»*. . . . . poema sacro*
al quale ha posto mano e *cielo e terra,*«[1]

bedurft; denn damit will er sicherlich nicht nur sagen, daß er seinen Stoff der Erde und dem Himmel entlehnt habe. (Soweit es die Erde betrifft, könnte es sich ja auch nur um die in die jenseitige Welt übertragene handeln.) Für August Wilhelm Schlegel war Dante einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit, — was ich ihm übrigens nicht absprechen will — der sich hierzu durch unendliche Schwierigkeiten hindurchgekämpft hatte. Für jemand, der den Hang des Geistes nach den schwersten und unsinnlichsten Gegenständen hatte, — wie August Wilhelm Schlegel von Dante sagt — war die Möglichkeit, zu diesen zu gelangen, damals gleichermaßen vorhanden wie heute. Und eben wegen dieser Neigung hätte Dante eine Vorliebe für den letzten Teil seines Gedichtes gehabt.

Einer der bedeutendsten Punkte, die August Wilhelm Schlegel in seinem Aufsatze berührt, ist der über die Allegorie. Er findet zwar noch nicht die klare, knappe Formulierung eines Croce, der die Allegorie »als eine Art Geheimschrift, und darum ein Erzeugnis praktischer Art, eine Handlung des Willens,«[2] bezeichnet, durch die bestimmt wird, was die einzelnen Dinge bedeuten sollen. Aber August Wilhelm Schlegel befindet sich doch schon auf dem Wege zu dieser Erkenntnis, wenn er schreibt: »Ich führe dieß (d. h. die Auslegung des Dante zu seiner Canzone im »Convivio«[3]) an zum entscheidenden Beweise, daß es vergeblich sein würde, eine so geheime Symbolik ergründen zu wollen; daß also für uns die göttliche Komödie nur da Allegorie enthalten darf, wo das Emblematische ihrer Darstellungen unmittelbar gefühlt wird.«[4] Damit ist doch wohl das Gleiche gesagt, wie in dem Satze Croces: »Hinterläßt der Urheber eines solchen Werkes aber kein ausdrückliches Zeugnis, das die von ihm vollzogene Willenshandlung erklärt und dem Leser den 'Schlüssel' zu seiner Gleichnisrede reicht, so ist es

[1] Parad. XXV, 1/2.
[2] Croce, S. 9.
[3] Convivio II, XIII (XIV).
[4] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 225/26.

leere Mühe, ihren Sinn erschließen zu wollen und zu hoffen, er könne mit Sicherheit festgestellt werden.«[1] Da übrigens sowohl Schlegel als Croce zur Bekräftigung ihrer Meinung auf mehrere Stellen im »Convivio«[2] verweisen, aus denen hervorzugehen scheint, daß die wahre Meinung einer Allegorie nur durch die Erzählung des Verfassers kund werde, ist die Ähnlichkeit ihrer Gedanken nicht sehr verwunderlich.

Für August Wilhelm Schlegel spielt es keine Rolle, ob die Deutung einer Allegorie für uns verloren ist; denn ihre Wirkung ist es nicht. Und wenn er im folgenden ausführt, daß ein solcher Verstandesbegriff, um Leben und Schönheit zu erhalten, sich in eine sinnliche Gestalt verlieren und wie die menschliche Seele im Körper durchschimmern müsse, daß Dantes Wesen »Bestandheit« hätten, unabhängig von ihrer verborgenen Bedeutung, daß mehr in ihnen liege, als was sich in Begriffe auflösen lasse, daß man in eine Welt der Wirklichkeit und des individuellen Seins komme, so zeigt sich mir hierin ein Vorempfinden der durch Croce zum Ausdruck gebrachten Unwichtigkeit des Erfassens der Allegorie, selbst, wenn sie durch den Dichter erklärt ist, wie z. B. die Figur des Geryon,

»(*E*) *quella sozza imagine di froda*«.[3]

»Aber«, sagt Croce, »kein dichterisch gestimmter Leser wird jemals mit Geryons Bild jenes des Betrugs verbinden und es dadurch trüben oder schmälern, so sehr überwältigt die Darstellung des furchtbaren Untiers, des abscheulich großartigen Ungeheuers, den Begriff und steht für sich, so sehr ist es in jeder Einzelheit, jeder Bewegung geschaut, man möchte fast sagen, liebkost.« Und weiter: »Geryon ist Geryon, sein Tun liegt keineswegs im Betrügen, sondern in der wundervollen Bewegung, in dem Herabsteigen durch die Luft, langsam und wuchtig, mit plumpen und schwerfälligen Gliedern, dennoch aber sicher und in seiner Art geschmeidig und beweglich; wir folgen ihm bewundernd mit den Augen und verlangen nichts weiter, da uns alles zuteil wurde. Wer hier das Dichterische nicht herausfühlt, wird wohl schwerlich das Dichterische jeder andern Poesie empfinden, die immer über alles andere stumm bleibt, das sie nicht selbst ist.«[4]

[1] Croce, S. 9.
[2] Z. B. I, II 17; II, XIII (XIV).
[3] Inferno XVII, 7. [4] Croce, S. 133/134.

Vergleichen wir nun hiermit, was August Wilhelm Schlegel nach Übersetzung der ersten neun Terzinen des XVII. Gesanges des Inferno, die die Schilderung Geryons enthalten, schreibt: »Gegen die Einwendung, die mit einigem Scheine gemacht werden könnte: der Betrug handle nicht nach seinem Charakter, indem er den Fremdlingen so redlich den verlangten Dienst leistet, ist es leicht den Dichter zu retten. Er läßt jenen nicht als Person, das heißt handelnd, auftreten, sondern stellt ihn nur zum Wahrzeichen des Ortes hin, wie Sphinxe am Eingange eines ägyptischen Tempels liegen. Sollte nicht ein wichtiger Unterschied zwischen hieroglyphischer Malerei und eigentlicher Personifikation; zwischen Bezeichnung einer geistigen Eigenschaft durch äußere Gestalt, und Verwandlung derselben in ein mit innerm Leben begabtes Wesen, stattfinden? Die Verrichtung des Thiers, als Werkzeuges der Herabfahrt, ist durchaus körperlich, wie das Hinderniß der Reise, das dadurch weggeräumt wird, und seine dämonische Natur nimmt nicht den geringsten Antheil daran.«[1]

Nach meinem Dafürhalten wollen und sollen diese Zeilen dasselbe zum Ausdruck bringen wie die vorhin zitierten Croces. Vielleicht überzeugen sie den Leser im ersten Augenblicke weniger als Croces gefühlsmäßig leichter erfaßbare Sätze. Überlegt man aber genauer, muß man zugeben, daß August Wilhelm Schlegel hier mit dem dichterischen Empfinden zugleich eine beweiskräftige Beurteilung desselben verknüpft. Und schon vorher, in den einführenden Worten zum II. Gesang der Hölle, bietet sich mir eine Bestätigung dafür, daß August Wilhelm Schlegel schon den Wert bzw. Unwert der Allegorie empfunden hat, wenn er sich nämlich über Virgil folgendermaßen äußert: »An ihm (Virgil) finden wir gleich ein Beispiel von dem, was ich von den Allegorien der göttlichen Komödie im Allgemeinen bemerkte. Es ist aus hundert Stellen klar, daß Dante sich die Weisheit unter seinem Bilde gedacht; eine Menge andrer Züge machen hingegen das Emblem wieder zur individuell bestimmten Person. Virgil handelt und spricht wie die Weisheit: zugleich aber ist er wirklich der römische Dichter, dessen Namen er führt.«[2]

---

[1] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 278/79.
[2] Op. cit. Bd. III, S. 233/34.

In Hinweis auf das Sinnbildliche, das in der Terzine liegt:

»O Menschenkinder, die ihr Weisheit übt,
Schaut an die Lehre, der in diesen Reimen
Die seltne Dichtung ihren Schleier giebt! —«[1]

sieht August Wilhelm Schlegel eine Abschwächung des Eindrucks der Erzählung: »Medusa kann schwerlich viel Schrecken erregen, wenn man weiß, daß sie nur eine Redefigur ist. Zum Glücke trifft es sich, daß Dante — er thut es noch sonst einige Male — grade seine unergründlichsten oder willkürlichsten, also mißlungensten Allegorien mit einer solchen Aufforderung an den Leser begleitet. Durch die Unmöglichkeit, die versteckte Bedeutung zu entziffern, wird die äußere Darstellung wieder in ihre Rechte eingesetzt.«[2]

Erneut ein Beweis dafür, daß es ihm darauf ankam, die »Divina Commedia« spontan in sich aufzunehmen, so wie sie lebendig wirkt und ohne Erklärung erfaßbar ist; er nahm Stellung zu dem Künstler Dante, nicht, oder erst in zweiter Linie, zu dem Philosophen oder Theologen. Daß Dante nicht irgend etwas getan oder bewirkt hat, sondern einfach gedichtet hat, — wie Croce es faßt — oder daß sich der Denker vom Dichter habe einen Streich spielen lassen, wie August Wilhelm selbst sich ausdrückt, hat er gefühlt, wenn wir in seinem Aufsatze lesen: »Vielleicht hatte er den versteckten Sinn nicht in jede einzelne Dichtung schon beim Entwurfe hineingelegt.«[3] Daß er ihn nachher herauszudeuten wußte, werde einem verständlich, wenn man an die damalige Auslegungskunst denke.

Mit der Besprechung dieser Stellen bin ich schon in die Behandlung, die August Wilhelm Schlegel der »Divina Commedia« selbst zukommen läßt, eingetreten. Er beschließt nämlich seinen Aufsatz mit einigen Seiten, die als Vorwort zu den dann folgenden Übersetzungen aus den Gesängen der »Divina Commedia« gelten können. Er verspricht uns solche »von den ausgezeichnetsten Stellen jeder Art« und will diese durch einen verbindenden Text zusammenhalten, um uns den Zusammenhang des Ganzen zu vermitteln.

---

[1] Inferno IX, 61/63.

»O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s' asconde
sotto il velame de li versi strani.«

Obige Übersetzung von A. W. Schlegel.

[2] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 261.

[3] Op. cit. Bd. III, S. 225.

Über das, was zu seinem Verzicht auf den verbindenden Reim des Mittelverses der Terzine und überhaupt zu seiner Übersetzung zu sagen ist, verweise ich auf Sulger-Gebing.[1] Hervorzuheben scheint mir nur, daß August Wilhelm Schlegel in seiner Erörterung der »Manier einer poetischen Übersetzung« es ablehnt, Dante in der deutschen Form zu »mildern oder (zu) verschönern«; das »hieße ihn zerstören«. Er erkennt, daß Dante, als ein Ganzes, auch in seinen »fehlerhaften Eigenthümlichkeiten, dem Eigensinn der Natur und den Verwahrlosungen oder falschen Richtungen der Bildung treu in die Kopie zu übertragen« ist.[2] Das bringt er später in der Romanze »Leonardo da Vinci« auch dadurch zur Geltung, daß er das Prädikat »göttlich« der Komödie nun auf Dante selbst überträgt:

»Dante, welcher göttlich heißet,«[3]

beginnt er die Strophe, in der er Dantes Erwähnung tut.

Daß es August Wilhelm Schlegel war, der Dante für die Deutschen entdeckt und vor allem ihn uns nahegebracht hat, ist schon des öfteren erörtert worden. Ich möchte aber doch noch hinzufügen, daß er sein Wort gehalten hat; denn in fast den meisten der übersetzten Teile, insbesondere auch da, wo es sich nur um einzelne Terzinen handelt, hat er wirklich das herausgegriffen, was man als »ausgezeichnetste Stellen« bezeichnen darf. Dies gilt auch von den Übertragungen aus dem Purgatorio und dem Paradiso. Es geschah nicht aus Unkenntnis dieser beiden Teile der »Divina Commedia«, daß er sich bei ihrer Übersetzung auf wenige Stellen beschränkte; hier fühlte er sich seiner Kunst nicht durchaus sicher; denn die letzten Gesänge des Purgatorio enthalten, wie er an Schiller schreibt, »fast die schönsten und lieblichsten Stellen des ganzen Gedichtes«. Und »das Paradiso ist der schwerste, tiefsinnigste, erhabenste, glänzendste Theil der göttlichen Komödie: möchte ich nur dem Gegenstande gewachsen seyn!«[4] ruft er in demselben Briefe aus, der uns als Dokument dafür gelten kann, daß für August Wilhelm Schlegel die »Divina Commedia« ein Ganzes war.

Seinem Ziele, möglichst viel Interesse für Dante zu erwecken, und die Einheit der »Divina Commedia« zur Wirkung zu bringen,

[1] August Wilhelm Schlegel und Dante, S. 103/105.
[2] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 228.
[3] Op. cit., Bd. I, S. 220.
[4] Brief vom 4. Juni 1795. In: Preuß. Jahrbücher 9. Bd., S. 197/98.

schadet es, daß er sich in den Prosastücken, die die einzelnen Fragmente seiner Übersetzung miteinander verbinden sollen, auf zu lange Abschweifungen einläßt; sei es, daß diese sich auf politische Ereignisse zu Dantes Lebzeiten beziehen oder auf allgemein mittelalterliche Dinge oder gar auf allzeit gültige poetische und ästhetische Regeln wie z. B.: »Mit Recht hat man oft bemerkt, daß der Eindruck einer poetisch dargestellten Handlung von ihrer historischen Wahrheit ganz unabhängig ist: nur was in die Geschichte hineingelegt, nicht was ihr abgeborgt ist, kann für künstlerisches Verdienst gelten. Die Art des Unterrichts, die man von einem Gedichte nicht verlangt, will man auch zu seinem Genusse nicht bedürfen. Macht also die erzählte oder dramatisierte Begebenheit ein Ganzes, ein für sich bestehendes Werk aus, so muß sie dem Wesentlichen nach aus sich selbst erklärbar sein, und es wäre innre Unvollständigkeit, wenn sie erst vermittelst einer historischen Einleitung Theilnahme erregen könnte.«[1]

Diese und ähnliche Erörterungen, die sich in den Text der verbindenden Prosa reichlich eingestreut finden, stören, so sachlich richtig sie an und für sich sind, den Genuß in der Aufnahme des Kunstwerkes. Es ist ja anzunehmen, daß, wenn August Wilhelm Schlegel zur Umwandlung des Aufsatzes in ein Buch über Dante — wie er es plante, und wie vor allem sein Bruder Friedrich es von ihm erwartete — gekommen wäre, er dieser Mängel gewahr geworden wäre und sie ausgemerzt hätte; aber wir können und dürfen unsere Kritik nur auf das real Vorhandene erstrecken.

Um das Bild von August Wilhelm Schlegels Verhältnis zu Dante zu vervollständigen, müssen wir jetzt die weiteren Urteile, die er im Verlauf seines Lebens über Dante fällte, betrachten.

Im ersten Teile meiner Arbeit (S. 72) habe ich schon einmal die »Gattungsbestimmung« der »Divina Commedia« durch Schelling erwähnt. Denn auf ihn wird die Wiederaufnahme des Gedankens von der Unmöglichkeit der Einreihung der »Divina Commedia« in irgendeine der Gattungen der Dichtkunst allgemein zurückgeführt. Wenn aber August Wilhelm Schlegel in den Vorlesungen über »Philosophische Kunstlehre«, die er 1798 in Jena hält, folgendermaßen spricht: »Dantes ‚Göttliche Komödie' ist nicht eine Epopöe, es scheint vielmehr ein philosophisches Gedicht zu sein, die (sic!)

[1] Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 305/306.

das Universum umfaßt, eine poetische Physiognomie; es ist ein universelles Gedicht und stellt eine ganze Welt dar, bald satirisch-idyllisch, bald rein mimisch usw., es ist einzig, und ein wunderbares Gedicht.«[1], so ist es doch eigentlich er, der diesem eben definierten Gedanken erstmals wieder nahegetreten ist; denn diese Vorlesungen finden fünf Jahre vor der Abfassung der Schellingschen Betrachtung (auf die ich im nächsten Abschnitte bei der Gesamtbehandlung Schellings eingehen werde) statt.

August Wilhelm Schlegel wird immer als der große »Formkünstler« bezeichnet. Und in das Lob seines Bruders Friedrich, der ihn wegen seines Talents zum Übersetzen in einem Briefe rühmt, können wir auch heute noch überzeugt mit einstimmen. Will er aber eigene Ideen vermitteln, so widerfährt es ihm des öfteren, daß er seine Sätze so überlastet, daß der gute und wahre Kern seiner Gedanken sich verliert. Trotzdem glaube ich, ihn gegen Auerbach verteidigen zu müssen, der in seiner »Entdeckung Dantes in der Romantik« ihm nicht zutraut, daß er dazu geeignet gewesen wäre, »das große Dantebuch zu schreiben, das die Romantik uns schuldig geblieben ist«[2] und das eher von Schelling erwartet hätte. Ich glaube aber, wenn überhaupt einer, so war es eben August Wilhelm Schlegel, der — wenn er sein Hauptinteresse nicht Shakespeare zugewandt hätte — für das Eindringen Dantes in den deutschen Geist noch mehr hätte tun können. Daß er mit seinen Plänen nicht zu Ende kam, steht in dem früher angeführten Brief an Goethe (S. 76). Schließlich dürfen wir es ja aber auch nicht vergessen, daß er es war, der den Deutschen den Shakespeare geschenkt hat; da konnte er, und könnten wir zufrieden sein, wenn wir ihm dazu auch noch die Anregung zu Dante, Cervantes, Calderon und Camoens verdankten. Und soweit es den Dante betrifft, hoffe ich dargetan zu haben, daß es mehr als das war, wenn er auch nicht einen deutschen Dante geschaffen hat, wie man das wohl in Beziehung zu Shakespeare sagen kann.

Wie in Friedrich Schlegels Wirken die Konversion einen Umschwung hervorgerufen hatte, so bei August Wilhelm das Verlassenwerden durch Caroline.

In den Vorlesungen über »Geschichte der romantischen Litteratur«, die er im Jahre 1803 und 1804 in Berlin liest, hat er sich laut Minor, der dieselben veröffentlichte, — soweit sie sich auf Dante beziehen

[1] Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre, S. 126. [2] S. 689.

— im wesentlichen an seinen ersten Dante-Aufsatz gehalten. Weniges Neue kommt dazu: den meisten Menschen und Nationen sei die Idee von der organischen Bildung und Konstruktion eines Kunstganzen verlorengegangen; deshalb ergehe es dem Dante wie den anderen romantischen Dichtern, die mit einem stellenweisen Lobe sich zufriedengeben müßten. Daran schließt er einen sehr heftigen Angriff gegen Bouterwek, dessen »Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts« inzwischen (1801) erschienen war, (und die uns später auch noch beschäftigen wird) einen Angriff, dem zu entnehmen ist, daß er des Bouterwek Schrift weniger zu verstehen suchte als dieser den Dante. Unter den italienischen Kritikern der »Divina Commedia« erwähnt er Guarini und erkennt insbesondere Gravina [1] eine ziemliche Bedeutung zu. Von letzterem scheint er es übernommen zu haben, daß die »Divina Commedia« alle Dichtarten vereine, ohne einer anzugehören.

Es folgt ein langes Eingehen auf die Zahlenmystik, die — wenn er sie schon zur Zeit seiner Übersetzungen der »Divina Commedia« gekannt hätte — ihn nach Sulger-Gebings Meinung von der Zerstörung des Reimes im verbindenden Mittelvers hätte bewahren müssen.

Daß er sich ziemlich ausführlich mit Schellings Ausspruch beschäftigt: das Inferno sei der plastische, das Purgatorio der pittoreske und das Paradiso der musikalische Teil der »Divina Commedia«, ist für uns vielleicht nur deshalb interessant, weil dadurch erhellt, daß das, was August Wilhelm Schlegel um diese Zeit seinen Ausführungen über Dante Neues beifügt, stark von den Ideen Schellings beeinflußt ist.

Eine richtige Erkenntnis August Wilhelm Schlegels liegt in seiner Feststellung, daß die drei Häupter der romantischen Kunst, also Dante, Petrarca und Boccaccio, auf ein Ideal der Weiblichkeit ausgehen, jeder auf seine Weise, und daß dies ein Mittelpunkt ihrer Poesie sei. Dantes Beatrice wird ihm zum Urbild der Madonna.[2]

In diesen Vorlesungen würdigt August Wilhelm Schlegel auch

---

[1] *Gravina, Vincenzo, Della Ragion Poetica, Venezia MDCCXXXI.*

[2] Bemerkt sei, daß Bouterwek in der »Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit« schon auf die Vergötterung des Weibes als einen Hauptzug im Charakter der romantischen und ritterlichen Liebe hingewiesen hatte (S. 20).

die Canzonen und Sonette des Dante einer Besprechung. Diese seien »bey der großen Celebrität seiner Divina Comedia fast ganz übersehen worden«.[1] Besonders merkwürdig findet er die letzte Canzone aus den »Rime per la Donna Pietra«. Ganz kurz streift er das »Convito«, in dessen drei Canzonen er eine Bestätigung für das findet, was er zuvor »über die Scholastik als ein Hauptelement der damaligen Lyrik« gesagt habe. In der »Vita Nuova« sieht er die zartesten Lieder des Dante. Auf dieses Werk geht er mit besonderer Liebe ein und fügt den Urteilen aus dem früheren Dante-Aufsatz einige neue Vergleiche bei: er spricht von den Darstellungen der Maria und des Christkindes durch die ältesten Maler und von der Wiedergabe dessen, in Dantes Gedichten, »was in der geheimsten Kammer seines (Dantes) Herzens sich zugetragen«. Diese Menschen scheinen ihm »mit ihrer Contemplation immer da, wo nach Jakob Böhme's Ausdruck die Seele in ihrer innersten Geburt steht«.[2] Im Anschluß daran erwähnt er die von ihm übersetzte Canzone: »*Donna pietosa e di novella etate.*« In diesem Jahre erschienen nämlich seine »Blumensträuße«[3], in welchen er außer der eben genannten Canzone aus der »Vita Nuova«, ein Sonett aus derselben, ein solches aus der gleichen Zeit und eine Ballata, die heute den *Rime spurie* zugezählt wird, übersetzte.

In allen späteren Vorlesungen und Schriften kommt er immer wieder auf Dante und die »Divina Commedia« zu sprechen. Von einem neuen Gesichtspunkte geht er scheinbar noch einmal in seiner letzten Schrift über Dante »*Le Dante, Petrarque et Boccace, justifiés de l'imputation d'hérésie et d'une conspiration tendant au renversement du Saint-Siége.*«[4] (1836) an diesen und sein Werk heran, indem er gegen das 1832 erschienene Werk Rossettis[5] Stellung nimmt; aber

[1] Geschichte der romantischen Litteratur, S. 188.

[2] Op. cit. S. 189.

[3] Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie. Soweit Übersetzg. aus Dante in: Sämmtl. Werke, Bd. III, S. 382/88. — Vgl. dazu Mazzucchetti, S. 30/34 u. S. 47.

[4] *Oeuvres écrites en français. Tome II.*

[5] Gabriele Rossetti: »*Disquisizioni sullo spirito antipapale che produsse la riforma, e sulla segreta influenza ch' esercitò nella letteratura d'Europa, e specialmente d'Italia, come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio.*« London, 1832. — Zur Beurteilung dieses Werkes durch August Wilhelm Schlegel s. Sulger-Gebing, August Wilhelm Schlegel und Dante, S. 131/33 u. Lavinia Mazzucchetti, S. 54/56.

sein Standpunkt ist derselbe geblieben; auch hier sagt er ausdrücklich: »*C'est comme poëtes* (Dante, Petrarca und Boccacio) *qu'il nous importe de les justifier*«.[1] Immer ist es der Künstler Dante, d. h. der Dichter und Mensch, den er zu erfassen und vermitteln sucht.

SCHELLING

Wir haben festgestellt, daß Friedrich Schlegel an Dante Gefallen gefunden hat, weil er jeglicher seiner Anforderungen an das Romantische entsprach. Wir sahen August Wilhelm Schlegel sich ihm zuneigen, weil er in ihm das Vergessene und Verkannte erblickte. Und wir werden bald erkennen, daß es ein nicht weniger romantischer Zug war, der Schelling an Dante heranführte: die philosophische Betrachtungsweise der Poesie. Es hat doch schon Friedrich Schlegel in seinem 116. Athenäumsfragment gefordert: es solle die romantische Poesie die Poesie mit der Philosophie in Berührung setzen. Und Croce[2] bestätigt, daß man erst den Werken Schellings die erste große philosophische Bestätigung des Romantizismus und des wiedererstandenen und bewußten Neuplatonismus in der Ästhetik verdanke.

Seine Abhandlung »Über Dante in philosophischer Beziehung«[3] beginnt Schelling damit, daß er uns in Aussicht stellt, uns zu einem »entfernten Denkmal der mit Poesie verbundenen Philosophie« (wohlgemerkt, nicht der mit Philosophie verbundenen Poesie!) zurückzuführen. Hiernach könnte es scheinen, als wäre ihm die »Divina Commedia« ein philosophisches Werk, das nur zufällig oder absichtlich mit Poesie verbunden sei. Dem ist aber durchaus nicht so. Er findet sogar — wie wir später sehen werden — sehr bedeutende Worte, um ein Urteil über Dante und die »Divina Commedia« auszusagen. Nur ordnet er alles seiner Konstruktion der Kunst unter. Pizzo in seinem Aufsatze: »*La Divina Commedia nei giudizi dell' Hegel, di F. Th. Vischer e di Francesco De Sanctis.*« stellt es sogar in Abrede, daß Schelling einen Beitrag zur eigentlich ästhetischen Kritik bringen konnte, »*subordinando così l'opera dantesca alla propria concezione filosofica e non determinando che incidentalmente nei suoi*

[1] *Oeuvres écrites en français, Tome II,* S. 315.
[2] Estetica, S. 324.
[3] Kritisches Journal der Philosophie; s. auch: Sämmtl. Werke, I. Abthlg. Bd. V

valori poetici l'identificazione (giustificabile come caratteristica generica) di realtà e di simbolo«[1]. Daß an dem Schellingschen Dante-Aufsatze der philosophische Standpunkt in der Betrachtungsweise das Wichtigste und Bedeutendste ist, findet eine weitere Bestätigung in Vosslers Worten: von diesem Aufsatze habe man die Richtung übernommen, in der sich noch heute die Dante-Kritik bewege, sofern sie überhaupt philosophisch orientiert sei.[2] Dieses Urteil enthält gleichzeitig ein Lob und einen Tadel. Ein Lob für den, der zur Beurteilung eines Gedichtes philosophische Erkenntnisse für notwendig erachtet. Einen Vorwurf aber für den, der ein Kunstwerk durch Intuition erfaßt wissen will. Da also bei Schelling der philosophische Weg außer Frage steht, wende ich mich gleich dem Werke zu, in welchem er selbst sich mit Dante befaßt. Und zwar handelt es sich um die »Philosophie der Kunst«, die er erstmals im Jahre 1802/03 in Jena vortrug, und die aus dem handschriftlichen Nachlaß veröffentlicht wurde.[3]

Daß er, wie ich schon andeutete, alles seinem System unterordnen will, versichert er selbst in der Einleitung: Die Konstruktion werde sich bis auf diejenigen Individuen erstrecken, welche für eine ganze Gattung gelten; »ich werde sie und die Welt ihrer Poesie construiren. Ich nenne vorläufig nur Homer, Dante, Shakespeare.«[4] Er ist überzeugt, daß es noch keine Theorie, keine Konstruktion der »Divina Commedia« gäbe, und deshalb will er ihr eine eigene Betrachtung widmen. Und hier folgt die schon öfters angeführte Bestimmung ihrer Nichtzugehörigkeit zu irgendeiner der vorhandenen Dichtungsarten. »Es (das Gedicht) kann mit nichts anderem zusammengestellt, unter keine der andern Gattungen subsumirt werden; es ist nicht Epos, es ist nicht Lehrgedicht, es ist nicht Roman im eigentlichen Sinn, es ist selbst nicht Komödie oder Drama, wie es Dante selbst benennt hat; es ist die unauflöslichste Mischung, die vollkommenste Durchdringung von allem; es ist nicht als dieses einzelne (denn insofern eignet auch dieses Gedicht der Zeit), aber es ist als Gattung allgemeinster Repräsentant der modernen Poesie, nicht ein einzelnes Gedicht, sondern das Gedicht aller Gedichte,

[1] S. 451.
[2] Zur Beurteilung von Dantes Paradiso, S. 46.
[3] Sämmtl. Werke, Abthlg. I, Bd. V.
[4] Op. cit. S. 363.

die Poesie der modernen Poesie selbst.«[1] Wegen dieser Eigenart also bezieht er die »Divina Commedia« nicht in den allgemeinen Bereich seiner Abhandlung ein, sondern gibt sie als etwas für sich Abgeschlossenes, in dem genannten Aufsatze: »Über Dante in philosophischer Beziehung.« Dieser erscheint erstmals in dem von Schelling und Hegel herausgegebenen »Kritischen Journal der Philosophie«.[2] Er nennt hier die »Divina Commedia« »eines der merkwürdigsten Probleme der philosophischen und historischen Construktion der Kunst«. Er glaubt, daß seine Untersuchung von gleichem Interesse für die Philosophie und die Poesie, deren wechselseitige Verschmelzung die neuere Zeit anstrebe, sein werde. Und nochmals betont er, daß die »Divina Commedia« als eine eigene Welt auch ihre eigene Theorie fordere. Der Reihe nach setzt er auseinander, warum sie sich nicht in diese oder jene der vorhandenen Gattungen einreihen lasse, um abermals zu beweisen, daß sie ein absolutes Individuum sei. Und als solches will er sie in ihr Allgemeingültigkeit und Urbildlichkeit für die ganze moderne Poesie darstellen; denn die moderne Welt ist die der Individuen. Weil nun aber Universalität zum Wesen der Poesie gehört, »so ist die nothwendige Forderung diese, daß das Individuum durch die höchste Eigenthümlichkeit wieder allgemeingültig, durch die vollendete Besonderheit wieder absolut werde«.[3] Der folgende Abschnitt aus der »Philosophie der Kunst« enthält die Forderung Schellings an die Poesie im allgemeinen und somit auch und vielleicht im besonderen an die moderne Poesie, und den letzten Satz könnte man sein Bekenntnis zu Dante nennen: »Die Grundforderung an alle Poesie ist — nicht universelle Wirkung, aber doch Universalität nach innen und außen. Partialitäten können hier am wenigsten geltend seyn. Zu jeder Zeit sind nur einige gewesen, in welchen sich ihre ganze Zeit und das Universum, sofern es in dieser angeschaut wird, concentrirt hat, diese sind berufene Dichter. Nicht die Zeit, sofern sie selbst eine Partialität, sondern sofern Universum, Offenbarung Einer ganzen Seite des Weltgeistes. Wer den ganzen Stoff seiner Zeit, sofern sie als Gegenwart auch die Vergangenheit wieder begreift, poetisch unterjochen und verdauen könnte, wäre der epische Dichter

[1] Op. cit. S. 686/87.
[2] S. 35/50.
[3] Op. cit. S. 38.

seiner Zeit. Universalität, die nothwendige Forderung an alle Poesie, ist in der neueren Zeit nur dem möglich, der sich aus seiner Begrenzung selbst eine Mythologie, einen abgeschlossenen Kreis der Poesie schaffen kann.«[1] Denn schon zuvor hat er den Satz aufgestellt: »Der Charakter der wahren Mythologie ist der der Universalität, der Unendlichkeit.«[2] — da sie nur möglich sei, insoweit sie bis zur Totalität ausgebildet das urbildliche Universum selbst darstelle. Es müsse also in der Mythologie Vergangenheit und Zukunft Eines sein, da sie die unmittelbare Darstellung der urbildlichen Welt sei, und es in dieser so der Fall sei. Schelling stellt sich vor: der Weltgeist vollende einmal das große Gedicht, das er bislang noch im Sinne trage, und verwandle darin das Nacheinander der modernen Welt in ein Zumal. Unter diesem großen Gedicht versteht er »das große Epos der neuen Zeit«; denn für ihn steht es fest, »daß die moderne Welt kein wahres Epos hat, und, weil mit einem solchen erst Mythologie sich fixirt, auch keine geschlossene Mythologie.«[3]

Bei der Besprechung des epischen Stoffes sagt er, daß dieser wahrhaft universell sein müsse, also nur durch die Mythologie existieren könne; ohne Mythologie sei das Epos undenkbar. »Ja die Identität beider ist so groß, daß die Mythologie nicht eher die wahre Objektivität als in dem Epos selbst erlangt.«[4]

Solange also dieses große Gedicht nicht existiere, hält er jeden großen Dichter für berufen, aus dem ihm durch seine Zeit offenbarten Teil der Welt und deren Stoff sich seine Mythologie zu schaffen. »So, um dieß an dem Beispiel des größten Individuums der modernen Welt deutlich zu machen, schuf sich Dante aus der Barbarei und der noch barbarischeren Gelehrsamkeit seiner Zeit, aus den Gräueln der Geschichte, die er selbst erlebt hatte, wie aus dem Stoff der bestehenden Hierarchie, eine eigne Mythologie und mit dieser sein göttliches Gedicht. Die historischen Personen, welche Dante aufgenommen hat, werden in aller Zeit für mythologische gelten, wie Ugolino. Könnte das Andenken der hierarchischen Verfassung je zu Grunde gehen, man würde es aus dem Bild, das sein

[1] Sämmtl. Werke, I. Abthlg. Bd. V, S. 444.
[2] Op. cit. S. 413.
[3] Op. cit. S. 442.
[4] Op. cit. S. 654.

Gedicht davon entwirft, wieder herstellen. — «[1] denn: »Die Energie, mit welcher das Individuum die besondere Mischung des vorliegenden Stoffs der Zeit und seines Lebens gestaltet, bestimmt das Maß, in welchem er mythologische Kraft erhält. Die Personen des Dante erhalten schon durch die Stelle, an welche er sie versetzt und welche ewig ist, eine Art der Ewigkeit.«[2]

Ich bin hier nur auf die Stellen eingegangen, die sich auf Dante und die »Divina Commedia« beziehen; aber um meine Behauptung zu stützen, für Schelling könne nur derjenige als großer Dichter in Betracht gezogen werden, der sich seine eigene Mythologie schuf — (wenigstens bis zu seiner Zeit, und ich glaube kaum, daß er heute anders urteilen würde) — möchte ich wenigstens darauf hinweisen, daß er Shakespeare, Cervantes und Goethe als Schöpfer einer Mythologie, und zwar jedesmal der ihnen und ihrer Zeit zugehörigen, würdigt.

Da also jedes wahrhaft schöpferische Individuum sich selbst seine Mythologie zu schaffen habe, folge als Grundgesetz für die moderne Poesie das der Originalität, was in der alten Kunst keineswegs in diesem Sinne der Fall gewesen sei. Ich möchte fast zu behaupten wagen, daß diese Schellingsche Forderung an die moderne Poesie nach Originalität durch Erschaffung einer eigenen Mythologie in einem Satze sozusagen dasselbe begehrt, was Friedrich Schlegel in seinem langen Fragment[3] von der romantischen Poesie verlangt.

Selbstverständlich handelt es sich nicht um eine Mythologie, die durch den Gebrauch zur bloßen Formalität geworden ist. Denn: »die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere ist weder schematisch noch allegorisch, sondern symbolisch zu begreifen.«[4] Absolute Kunstdarstellung solle mit völliger Indifferenz geschehen, d. h. es soll das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere gleichzeitig das ganz Allgemeine sein. Die poetische Lösung dieser Forderung bringe die Mythologie, da in ihr die Bedeutung zugleich das Sein sei. »Das Gedicht des Dante ist nicht allegorisch in dem Sinn, daß die Gestalten desselben etwas anders nur bedeuteten, ohne unabhängig von der Bedeutung und an sich

[1] Op. cit. S. 445.
[2] Kritisches Journal der Philosophie, S. 41.
[3] 116 Athenäumsfragment, Jugendschriften, Bd. II, S. 220/21.
[4] Sämmtl. Werke, I. Abthlg. Bd. V, S. 411.

selbst zu seyn. Von der andern Seite ist keine derselben auf solche Weise von der Bedeutung unabhängig, daß sie zugleich die Idee selbst und mehr als Allegorie von ihr wäre. Es ist also in seinem Gedicht ein ganz eigenthümliches Mittel zwischen Allegorie und zwischen symbolisch-objectiver Gestaltung.«[1] Diese schwierige Ausdrucksweise will mit einfachen Worten besagen, daß die Erscheinungen, die Dante geschaffen hat, Kunst sind, sofern sie Wesen sind, aber nicht, sofern sie lediglich irgendetwas bedeuten. Und die ganze Theorie der Mythologie will auf eben das gleiche hinaus. Die allgemeinen Abstrakta des Universums sollen begrifflich dargestellt werden. Dazu müssen sie durch ihre Besonderheit in Konkreta verwandelt werden. Wollen sie aber Kunst sein, darf dieser Akt der Verkonkretisierung nicht mehr fühlbar sein. Sie dürfen nicht mehr etwas bedeuten; sie müssen etwas sein. Und das ist Schellings Forderung an den Dichter nach Schaffung einer Mythologie.

Worin besteht nun aber eigentlich die Mythologie, die sich Dante geschaffen hat? In der Ausbildung des Christentums zur Mythologie durch die Darstellung des Universums unter den drei Grundanschauungen des Inferno, des Purgatorio und des Paradiso. Der Stoff aller seiner Dichtungen in diesen drei Potenzen sei aber immer historisch. Daß aber das Christentum überhaupt Mythologie werden konnte, liegt daran, daß in seinem Ursprung das Wunderbare und das Historische in Beziehung zueinander stehen, und dadurch konnte alles eine Geschichte von Gottes Reiche werden; denn, um universell zu sein, mußte das Werk Dantes zugleich historisch sein. Um den an ihn, als den Dichter seiner Zeit, gestellten Anforderungen — d. h. der Verbindung von Allegorischem und Historischem zu einem poetischen Ganzen — gerecht zu werden, bedurfte es eines neuen Weges: »nur das Individuum konnte ihn ergreifen, nur schlechthin freye Erfindung ihn verfolgen.«[2] Und nur so konnte Dante »innerhalb der durch Willkühr gezogenen Formen dem Gebilde seiner Dichtung durch die absolute Eigenthümlichkeit wieder die Nothwendigkeit in sich und die Allgemeingültigkeit nach außen geben«.[2]

Der Philosophie, Physik und Astronomie Dantes als solcher sei ein geringes Interesse zuzuwenden, »da seine wahre Eigenthümlich-

[1] Kritisches Journal der Philosophie, S. 39/40.
[2] Op. cit. S. 39.

keit nur in der Art ihrer Verschmelzung mit der Poesie liegt«.[1] Dantes Gedicht sei die höchste Durchdringung von Wissenschaft und Poesie; seine Form müsse deshalb dem allgemeinen Typus der Weltanschauung angemessen sein. Die Einteilung des Universums nach den drei Reichen hält Schelling für eine allgemein symbolische Form, die ihm als die geeignete für die höhere prophetische Poesie erscheint. Ja, diese Form, die durch die Wissenschaft der Zeit gegeben ist, gibt selbst wieder eine Art Beglaubigung für seine Erfindungen im einzelnen. Er verzichtet im Aufbau auf Freiheit der Erfindung, »um seinem dem Stoff nach unbegränzten Gedicht durch die Form Nothwendigkeit und Begränzung zu geben«.[2]

Schon bei der Besprechung der Berliner Vorlesungen August Wilhelm Schlegels erwähnte ich, daß Schelling die »Divina Commedia« in ihren drei Reichen in einen plastischen, pittoresken und musikalischen Teil zerlegt habe. Die treffendste Beurteilung dieser Einteilung scheinen mir die Worte Auerbachs zu enthalten: Man könne diese Bezeichnungen wohl nachfühlen, aber zwingend und erleuchtend seien sie nicht.[3] Dazu möchte ich noch beifügen: wenn Dante im Purgatorio Sordello erblickt:

»a guisa di leon quando si posa.«[4],

so sieht er ihn sicher mehr plastisch als pittoresk vor sich. Denke ich aber an die Flammen auf den Fußsohlen der köpflings in den Felslöchern der Hölle steckenden Simonisten, so kann ich mir dieselben nicht farblos vorstellen. Übrigens macht Schelling diese Einteilung zwei Seiten später selbst wieder zunichte. »Dieses göttliche Werk ist nicht plastisch, nicht pittoresk, nicht musikalisch, sondern dieß alles zugleich und in zusammenstimmender Harmonie: es ist nicht dramatisch, nicht episch, nicht lyrisch, sondern auch von diesem eine ganz eigne, einzige, beyspiellose Mischung.«[5] Besonderen Wert legt er darauf, daß nichts einzeln zu nehmen sei, und daß die besondere Vortrefflichkeit eines jeden Teils nur durch die Zusammenstimmung zum Ganzen bewährt und wahrhaft erkennbar sei. Und es ist vielleicht sein Hauptverdienst um die Göttliche Komödie, daß

[1] Op. cit. S. 41.
[2] Kritisches Journal der Philosophie, S. 44.
[3] Auerbach, Entdeckung Dantes in der Romantik, S. 690.
[4] VI, 66.
[5] Kritisches Journal der Philosophie, S. 50.

er sich um ihre Erkenntnis als Ganzes bemüht hat; denn »in dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des G a n z e n erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurtheilen.«[1]

Daß Schelling erstmals den später so vielfach wiederholten Vergleich der »Divina Commedia« mit dem »Faust« gebracht hat, scheint mir, obwohl schon öfters festgestellt, erwähnenswert.

Nach Angabe des Herausgebers der nachgelassenen Werke Schellings steht im Manuskript am Ende des Dante-Aufsatzes ein Gedicht »An Dante«. Der Herausgeber, K. F. A. Schelling, nennt es ein Sonett, obgleich es in der Danteschen Terzinenform verfaßt ist; man sollte annehmen, daß es den Anfang eines unvollendeten längeren Gedichtes an Dante darstellt:[2]

»Erst stiegst du furchtsam in die ew'gen Tiefen,
Ins Land der Nacht, die nie gesehnen Orte,
Zu schauen, wo die alten Geister schliefen.
Das Herz erbebte zwar dem furchtbar'n Worte:
Die ihr hier eingeht, laßt die Hoffnung sterben,
Doch gingst du vorwärts durch die grause Pforte.
Dann durch den Zwang der Höll' und das Verderben
Der Seelen und die schrecklichen Gesichte
Drangst du, den höchsten Sieg dir zu erwerben,
Nicht durch das Thor der göttlichen Gerichte,
Das ewig ist und keinem überwunden,
Durchs Herz der Erde selbst zum ew'gen Lichte.«[3]

Ich fühlte mich berechtigt, dieses Gedicht hier wiederzugeben weil es die erste Huldigung an Dante in deutscher Sprache in seiner Dichtform darstellt.[4] Schelling war auch der erste, der den Versuch

[1] Sämmtl. Werke, I. Abthlg. V. Bd., S. 359.

[2] Vgl hierzu die Anmerkung 1 des Herausgebers in Sämmtl. Werken, I. Abthlg. Bd. X, S. 441.

[3] Sämmtl. Werke, Abthlg. I, Bd. X, S. 441.

[4] Überhaupt eingeführt wurde die Dantesche Terzine in Deutschland von August Wilhelm Schlegel 1797 in seinem Gedicht »Prometheus«.

V. Belohoubek in seinem Abriß »Die von A. W. Schlegel übersetzten Bruchstücke aus der Divina Commedia in ihrem Verhältnisse zur italienischen Vorlage« bezeichnet zwar Schlegel nicht als den ersten, der die Terzine in Deutschland nachzuahmen versuchte; »doch war er jedenfalls derjenige, der ihr mit seiner Danteübersetzung zum Siege verholfen hat«.

wagte, einen Gesang des Dante in der echten Terzine in deutscher Übersetzung wiederzugeben. M. E. ist ihm dies durchaus gelungen.[1] Allerdings handelt es sich nur um einen einzigen Gesang, den zweiten des Paradiso.[2] Vollkommen reimfrei, aber sehr plastisch, liegt dann noch die »Inschrift am Eingang zur Hölle«[3] als Übersetzung aus der »Divina Commedia« von Schelling vor.

BOUTERWEK

Als Anhang zu seinem Aufsatze über Dante ließ Schelling im »Kritischen Journal der Philosophie«[4] eine Art Rezension erscheinen über die Ansicht, die Bouterwek in seiner »Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreyzehnten Jahrhunderts«[5] über Dante entwickelte. Als Zweckschrift — also als negative Kritik am Werke Bouterweks — kann man diesen Artikel als gelungen betrachten. Schelling führt nämlich nur die Stellen an, die man Bouterwek wirklich nicht verzeihen kann: wenn er z. B. von Dante als einem »verunglückten Zögling der Kunst« spricht, ist es sehr naheliegend, daß man glaubt, er wisse weder wer Dante noch was Kunst sei. Und da Schelling noch einige solcher Entgleisungen anführen konnte, kann man auch verstehen, daß sowohl er als August Wilhelm Schlegel sich ziemlich abfällig über Bouterwek äußerten, als sie solchermaßen über ihren Lieblingsdichter reden hörten. So könnte man glauben, es sei mehr Ärger als böse Absicht gewesen, der sie das, was Gutes im Urteil Bouterweks steckt, übersehen ließ. Andererseits darf man zur objektiven Würdigung der Schellingschen Rezension aber auch nicht außer acht lassen, daß Bouterwek in der Vorrede seiner »Geschichte der Poesie und Beredsamkeit« verkündet: er habe es vorgezogen, bei allem was sein Werk an Kritik enthalte, die Verwandtschaft der Ästhetik mit der

[1] Vgl. hierzu: Lavinia Mazzucchetti, »August Wilhelm Schlegel und die italienische Literatur« S. 44 Anm. 23.

[2] Dieser wurde fälschlicherweise — wie mehrfach stichhaltig bewiesen (z. B. Köhler, Danteübersetzungen, S. 160) — als Caroline Schlegels Arbeit unter Mitwirkung August Wilhelm Schlegels von Böcking in die von ihm herausgegebenen Sämmtl. Werke August Wilhelm Schlegels aufgenommen.

[3] Sämmtl. Werke, Abthlg. I, Bd. X, S. 441/442.

[4] S. 57/59.

[5] I. Bd.

Transzendentalphilosophie zu ignorieren, da durch Einmischung transzendentaler Ideen der Mißbrauch gefördert werde, der von grüblerisch-schwachen Köpfen mit dem getrieben werde, was man kritische Philosophie nenne. Diese aus den damaligen Gegensätzen erwachsene Polemik braucht uns aber nicht zu kümmern: wir wollen im Werke Bouterweks selbst forschen, welche seiner Ideen wertvoll sind und Bestand behalten.

Gleich am Anfang seiner »Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit« steht: es sei eine historische Wahrheit, »daß gerade die Künstler, die am sichersten für die Ewigkeit arbeiteten, die Eigenthümlichkeit ihres Geistes am innigsten mit dem Geiste ihres Zeitalters vereinigten«.[1] Diesen Satz führe ich an, um durch denselben eine Äußerung Bouterweks zu erläutern: »Was aber in der Ausführung des ganzen Gedichts (Divina Commedia) eine Hauptsünde gegen den guten Geschmack heißen kann, ist die scholastische, astrologische und theologische Gelehrsamkeit, von der das Ganze starrt.«[2] Es ist also nicht die Tatsache, daß diese Elemente Dante vertraut und in seinem Werke enthalten sind, aus der Bouterwek ihm einen Vorwurf macht; aber die große Beachtung, die nach seiner Meinung Dante insbesondere diesem Teil seines Werkes geschenkt wissen wolle, findet er tadelnswert. Denn »so wenig die Gelehrsamkeit einen Dichter machen kann, so unvermeidlich mußte der Dichter seine Bestimmung verfehlen, wenn er seine Gelehrsamkeit poetisch zu etwas anderm benutzte, als, im Bewußtseyn einer höheren Geistesfreiheit mit dem Reichthum andrer Schriftsteller wie mit dem seinigen zu schalten, und dadurch das ästhetische Interesse seiner Darstellung zu erhöhen«.[3] Bouterwek geht sogar so weit, daß er die Behauptung aufzustellen wagt, durch das Verweben des allegorischen und des buchstäblichen Sinnes sei Dante an seiner eigenen Erfindung irre geworden. Konnten doch in einem allegorischen Gedichte nicht wirkliche Personen redend und handelnd eingeführt werden. Andererseits war aber eben das Dantes Absicht: er wollte ja Beatrice als Hauptperson und »Heldin der Fabel« auftreten lassen. »Und doch solte der allegorische Sinn

[1] Poesie und Beredsamkeit, S. 2.
[2] Op. cit. S. 118.
[3] Op. cit. S. 34.

eine vorzügliche Schönheit der ganzen Erfindung seyn.«[1] All dies nennt Bouterwek einen überkünstlichen Entwurf zu einem historisch-allegorischen Gedichte, durch den sich Dante in ein Netz von Subtilitäten verwickelt habe. »Die poetische Wahrheit und die Allegorie wolten sich in dieser Verwicklung nicht zusammenfügen.«[2] Da aber das ganze Gedicht keine epische Handlung, sondern nur eine »poetische Reisebeschreibung« sei, so falle alle Verwicklung und mit dieser »alle Verbindung der Begebenheiten zu einem ästhetischen Ganzen«. Eine solche bestehe höchstens noch durch die »liebevolle Thätigkeit der vergötterten Beatrice, deren Herrlichkeit zu besingen das große Ziel des Dichters war«. Doch das genügt Bouterwek nicht, um dem Gedichte epische Einheit zu geben. Wenn aber auch Dantes Erfindungsgeist mit einer glücklichen Komposition nicht zustandekommen konnte — meint Bouterwek — so war er doch um so glücklicher in der Erfindung seiner fast unnachahmlichen, und doch nichts weniger als erkünstelten oder unnatürlichen Manier.

Ich bin nur in einem groben Überblick auf die Betrachtungsweise Bouterweks eingegangen, da ja ein solcher im Anhang zu Croces »*Poesia di Dante*« vorliegt. Dieser schließt damit ab, daß Bouterwek den springenden Punkt der Schwierigkeit erfaßt habe; der Scharfsinn und Mut, mit dem er sich bemüht habe, System und Poesie bei Dante zu unterscheiden — und er stellte die Poesie über das System — müsse uns nachsichtig machen gegen die allzu flüchtige Behandlung der lehrhaften Elemente des Gedichts und gegen das Prinzip der Bruchstückhaftigkeit, das von einer Seite aus betrachtet, eine freiere Art die Dichtung zu interpretieren und zu genießen, vorwegnahm.

Auf diese — wenn auch willkürliche — Trennung des Poetischen von den scholastischen, theologischen und astronomischen Elementen und von dem »grotesken Rahmen« weist nachdrücklich auch Pizzo in dem schon mehrfach erwähnten Aufsatze hin. Daß dieser aber Bouterwek geradezu zum Begründer des Hauptproblems macht, um das sich die ästhetische Kritik bis auf unsere Tage bemühe, ist nach meiner Auffassung eine beträchtliche Überschätzung von Bouterweks Werk und Wirkung.

[1] Op. cit. S. 96.
[2] Op. cit. S. 96/97.

Mit der Behandlung Schellings hatten wir uns den eigentlichen Philosophen der deutschen Romantik zugewandt; denn er war der erste unter ihnen, der Stellung zu Dante nahm. Man müssse sich wundern, — meint Farinelli — daß sich Schleiermacher gar nicht um Dante gekümmert habe.[1] Schon 1799 sei er durch einen Brief[2] Friedrich Schlegels auf »die vielen Mysterien« bei den älteren modernen Schriftstellern — unter denen er Dante aufzählt — aufmerksam gemacht worden.

Was von Fichtes Beschäftigung mit Dante vorliegt, — worauf übrigens 1922 durch Farinelli erstmals die Aufmerksamkeit gelenkt wurde[3] — läßt auch nicht auf ein allzu großes Interesse schließen. H. Daffner in seinem Aufsatze »Fichte als Dante-Übersetzer« meint sogar, Fichte habe mit seiner Übersetzung[4] — er hat die ersten fünfundzwanzig Zeilen des XXVIII. Gesanges des Purgatorio in echten Terzinen und den Rest dieses Gesanges in Prosa übertragen — der Öffentlichkeit den Beweis seiner Neigung zum Christentum erbringen wollen. Damals sei er doch auf der Suche nach einer Lehrstelle an einer Hochschule gewesen, da er seine bisherige in Jena wegen seines Atheismus-Streites eingebüßt hatte.

Nach dem Ton, in dem seine Zeitgenossen in ihren Briefen von dieser Übersetzung sprechen, möchte ich schließen, daß sie ihr diesen utilitaristischen Ausgangspunkt nicht zur Last gelegt haben. Schelling erwähnt diese Übertragung in einem Brief als eine Tatsache, die er freudig weiterberichtet.[5] Und ebenso klingt die Briefstelle, in der Achim v. Arnim diese Übersetzung erwähnt.[6]

Dagegen bin ich mit Daffner einig: nach diesem Bruchstück zu urteilen, sei der deutschen Danteliteratur kein großer Verlust daraus erwachsen, daß es ein solches geblieben ist. Der gereimte Teil kann so richtig als Beweis dafür dienen, daß die verbindende Terzinenform allein es noch nicht ausmacht, die Dantesche Poesie wieder-

[1] Farinelli, S. 396, Anm. 1.

[2] Brief vom März 1799; Gundelfinger, Romantikerbriefe, S. 277.

[3] Farinelli, S. 397/98.

[4] Diese Übersetzung war in der »Vesta«, herausgegeben von Ferdinand Freiherr von Schrötter und Max v. Schenkendorf, I. Bd. S. 105ff. Königsberg 1807, erschienen.

[5] Brief vom 31. Dezember 1807. Aus Schellings Leben, Bd. II, S. 125.

[6] Brief vom Juli 1807, Achim von Arnim und Clemens Brentano, S. 215.

erstehen zu lassen. Und einer Übersetzung in Prosa war die »Divina Commedia« seit dem Erscheinen der Übertragungen August Wilhelm Schlegels sicher entwachsen.

HEGEL

»Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktion höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.«[1] So steht in der Einleitung zu Hegels »Vorlesungen über die Aesthetik«. Dieser Satz enthebt mich wohl eines ausführlicheren Nachweises, daß Hegel mit Recht in eine Betrachtung der deutschen Romantiker — wie es ja auch allgemeiner Brauch ist — mit eingeschlossen wird. Bei Hegel selbst können wir lesen, daß erst auf der Stufe der romantischen Kunst das Ideal vollständig zu Hause sei, da diese in der Darstellung der absoluten Subjektivität, als aller Wahrheit, die Vereinigung des Geistes mit seinem Wesen, die Befriedigung des Gemüts, die Versöhnung Gottes mit der Welt und dadurch mit sich, zu ihrem substantiellen Gehalt habe. Und weiter, daß das Grundprinzip der romantischen Kunst die Erhebung des Geistes zu sich sei, die Erhebung, »durch welche er seine Objektivität, welche er sonst im Äußerlichen und Sinnlichen des Daseyns suchen mußte, in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß«.[2]

Nachdem ich somit Hegels Stellung in und zur Romantik angedeutet habe, gehe ich zu dem über, was uns hier in erster Linie interessieren muß, zu Hegels Äußerungen über Dante und die »Divina Commedia«. Wie schon seine Vorgänger befaßt auch er sich verschiedentlich mit der Allegorie im allgemeinen und in der speziellen Bezugnahme zu Dante; denn die Allegorie gehört vorzüglich der mittelalterlichen romantischen Kunst an, »wenn sie auch als Allegorie nichts eigentlich Romantisches ist«. Mit der Behauptung Friedrich Schlegels, daß in jeder Kunstdarstellung eine Allegorie zu suchen sei, ist er nicht vollkommen einverstanden; er läßt diese Behauptung nur insofern gelten, als sie nichts anderes besagen

[1] Hegel, Ästhetik I, S. 4.
[2] Op. cit. II, S. 121/22.

will, »als daß jedes Kunstwerk eine allgemeine Idee und in sich selbst wahrhafte Bedeutung enthalten müsse«.[1] Denn er erkennt, daß durch die Trennung von Bild und Bedeutung die Kunstform zerstört werde. Die »Divina Commedia« hat nun für ihn viel Allegorisches in dem Sinne, daß die Allegorie die Form sei, die am geeignetsten dazu ist, die konkrete Darstellung als das Untergeordnete und dem Inhalte selbst Äußerliche zu erhalten; denn »ein Hauptinteresse auch der Poesie besteht darin, daß diese Lehren (es handelt sich um die Wahrheiten und Dogmen des Christentums) als allgemeine Lehren hervortreten, die Wahrheit als allgemeine Wahrheit gewußt und geglaubt werde«.[2] Das Schöne an der Personifikation der Theologie zur Beatrice findet er darin, daß sie zwischen eigentlicher Allegorie und einer Verklärung seiner Jugendgeliebten schwebe. M. E. widerspricht er sich hier; denn jetzt hat er doch in Beatrice Bild und Bedeutung getrennt und somit mindestens für sich und diejenigen, denen die Theologie einfällt, wenn sie von Beatrice hören, die durch Kunst erschaffene Gestalt der Beatrice zerstört. Dieser Widerspruch läßt sich für Hegel folgendermaßen rechtfertigen: für ihn gelten »die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens«.[3] Und da ihm wie schon Schelling — was Pizzo mit Recht bemerkt — mehr an dem eigenen System als an der Dantekritik lag, so mußte ihm natürlicherweise die Allegorie höher stehen, da sie reinerer Geist ist als die Kunst, d. h. hier freier von sinnlicher Vorstellung; denn ein Kunstprodukt ist für ihn nur vorhanden, »insofern es seinen Durchgangspunkt durch den Geist genommen hat, und aus geistiger producirender Thätgkeit entsprungen ist«.[4] In seinem schon mehrfach herangezogenen Aufsatze nimmt Pizzo zu den wirklich ästhetischen Urteilen Hegels über die »Divina Commedia« Stellung: sie seien entweder konventioneller oder zufälliger Natur und letzteren erkennt er, obwohl sie ohne Entwicklung geblieben seien, einen höheren Wert zu. Diese ästhetischen Urteile sind meistens nur ganz kurz und eigentlich nie um ihrer selbst willen gesagt. Sie sollen meistens irgendeine von Hegel aufgestellte These

[1] Op. cit. I, S. 514. [2] Op. cit. I, S. 516. [3] Op. cit. I, S. 12. [4] Op. cit. I, S. 52.

erläutern. Daß Hegel für diesen Zweck immer wieder Beispiele aus der »Divina Commedia« heranzieht, spricht dafür, daß er ziemlich vertraut mit ihr war, obwohl in den »Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte« Virgil als Führer durch Hölle, Fegefeuer und Paradies[1] bezeichnet wird.[2]

Unter diese bedeutenderen ästhetischen Urteile Hegels fällt beispielsweise der Ausspruch über die Verdammten in der Hölle: »Sie sind, was sie sind.« Damit wird es uns klar, daß die Gestalten, die Dante geschaffen hat, — Hegel bezieht das nur auf das Inferno — vor unseren Augen erstehen, wie sie Dante schildert, ohne daß wir darüber Rechenschaft fordern, ob sie zu Recht oder Unrecht an diesen oder jenen Platz gestellt wurden. Hegel meint sogar: die Verdammten in der Hölle hätten noch die Seligkeit der Ewigkeit und erinnert daran, daß *»io etterna duro«*[3] über den Pforten der Hölle stehe.

Einen kostbaren Hinweis nennt Pizzo nicht mit Unrecht die Stelle, an der Hegel ausführt: in der »Divina Commedia« sei der epische Dichter selbst das eine Individuum, an dessen Wandlung durch die drei Reiche sich alles anknüpfe, »so daß er die Gebilde seiner Phantasie als eigene Erlebnisse erzählen kann, und deshalb auch das Recht erhält, seine eigenen Empfindungen und Reflexionen, mehr als es anderen Epikern zusteht, mit in das objektive Werk einzuflechten«.[4]

Aus einem Vergleich, den Hegel zwischen Klopstocks moralischer Weltrichterschaft der Schwelgerei der Höfe und Dantes Verdammung zu den Höllenstrafen zieht, leitet Pizzo den Beweis ab, daß sich Hegel nicht mit dem transzendentalen Ideal zufrieden gegeben habe, sondern daß er auch auf die Art seiner Verwirklichung bedacht war. In die Reihe dieser Urteile fällt auch das, was Hegel über die Darstellung der physischen Not bemerkt; nichts sei widriger, als wenn dies in der Kunst bis zum Extrem gesteigert geschähe:

[1] Werke, Bd. IX, S. 413.

[2] Allerdings könnte sich diesen Irrtum auch der Herausgeber, E. Gans, haben zuschulden kommen lassen; denn in den »Vorlesungen über Ästhetik« (Bd. X, III, S. 107) steht richtig: »Geführt von seinem Meister Virgil durch Hölle und Fegefeuer.« Andererseits ist es aber auch erwiesen, daß Hegel überhaupt sehr ungenau und flüchtig zitiert hat.

[3] Inferno III, 8.

[4] Ästhetik III, S. 360.

»Dante z. B. führt[1] uns nur in ein paar Zügen den Hungertod des Ugolino ergreifend vorüber[1].«[2]

Unter die konventionellen Urteile — wie sie Pizzo benennt — muß man es wohl rechnen, wenn Hegel von der »Divina Commedia« sagt, man könne sie nicht »eine Epopoee im gewöhnlichen Sinne des Wortes nennen«; denn hierzu fehle eine auf der breiten Basis des Ganzen sich fortbewegende, individuell abgeschlossene Handlung. Ich möchte sogar behaupten, daß gerade dieses Urteil nur auf der Konvention beruht; denn in demselben Abschnitte steht Hegel nicht an, die »göttliche Komödie« als »das eigentliche Kunstepos des christlichen katholischen Mittelalters« zu bezeichnen. Hier möchte ich gleich beifügen, welche Werke Hegel in erster Linie beachtet wissen will, wenn er von der epischen Poesie des christlichen Mittelalters handelt; nämlich diejenigen, »welche ohne direkteren und durchgreifenden Einfluß der alten Litteratur und Bildung aus dem frischen Geiste des Mittelalters und befestigten Katholicismus hervorgegangen sind«.[3]

Wenn wir uns die Forderungen allgemeiner Natur betrachten, die Hegel für die epische Poesie aufstellte, so wird es ohne weiteres einleuchten, daß er von der »Divina Commedia« unwillkürlich immer als von einem Epos spricht. »Wie sehr das Epos auch sachlicher Art, die objektive Darstellung einer in sich selbst begründeten und ihrer Nothwendigkeit wegen realisirten Welt seyn muß, welcher der Dichter mit seiner eigenen Vorstellungsweise noch nahe steht und sich mit ihr identisch weiß, so ist und bleibt das Kunstwerk, das solche Welt darstellt, doch das freie Produkt des Individuums.«[4] Im allgemeinen findet Hegel im Kriegszustande die geeignetste Situation für ein Epos, wenn auch diesem Grundsatze unter anderem viele Stoffe geistlicher epischer Gedichte zu widersprechen scheinen. Und zwar unter letzteren vor allem die »Divina Commedia«. »Doch auch hier leitet sich die Grundkollision aus jenem ursprünglichen Abfall des Diabolischen von Gott her, welcher innerhalb der menschlichen Wirklichkeit den steten äußeren und inneren Krieg zwischen dem Gott zuwider kämpfenden, und ihm wohlgefälligen Handeln herbeiführt, und sich zur Verdammung, Läuterung und Seligsprechung in Hölle, Fegefeuer und Paradies

[1] Von mir gesperrt. [2] Ästhetik I, S. 334. [3] Op. cit. III, S. 407.
[4] Op. cit. III, S. 336.

verewigt.«[1] Ein weiteres Charakteristikum der epischen Darstellung ist für Hegel, daß diese sowohl beim Ausmalen der objektiven Realität und der inneren Zustände verweile, als daß sie der endlichen Auflösung Hemmungen entgegenstelle. Und wenn in der »Divina Commedia« keine ausdrücklichen Hindernisse für den Fortgang eintreten, so liege hier »das episch langsame Vorschreiten Theils überhaupt in der überall sich aufhaltenden Schilderung, Theils in den vielen kleinen episodischen Geschichten und Besprechungen mit einzelnen Verdammten u. s. f., von denen der Dichter einen genaueren Bericht erstattet«.[2] Auch führt er die Terzinenform der »Divina Commedia« als Beispiel für das gleichmäßige Weiterschreiten der epischen Poesie an. Wenn als Regeln für das Epos aufgestellt wird, daß es aussage, »was da ist, wo sich die Thaten und wie sie sich begeben«, und es bedürfe deshalb »von allen Gattungen der Poesie die meiste Breite und Bestimmtheit auch des äußern Lokals«[3], so kann man nach meiner Meinung gar nicht anders, als die »Divinia Commedia« als ein Epos zu bezeichnen.

Wie sicher sich Hegel in der Beurteilung Dantes fühlte, geht auch daraus hervor, daß er ihn zur Widerlegung einer gegen die neue Philosophie erhobenen Anklage heranzieht. »Es ist einer neuern Philosophie der infamirende Vorwurf gemacht worden, daß in ihr das menschliche Individuum sich als Gott setze; aber gegen solchen Vorwurf einer falschen Consequenz ist es eine ganz andere wirkliche Anmaßung, sich als Weltrichter betragen, die Christlichkeit der Individuen aburtheilen und die innerste Verwerfung damit über sie aussprechen.«[4] Allerdings ist diese Anmaßung Dantes dadurch gemindert, daß er sich das Recht, die Schlüssel Petri zu handhaben, kraft der Begeisterung göttlicher Poesie herausgenommen habe. Denn die Erhöhung Dantes ging aus von seiner Liebe zu Beatrice, »die sich dann in ihm zu religiöser Liebe verklärte, während seine Tapferkeit und Kühnheit sich zur Energie einer religiösen Kunstanschauung erhob, in welcher er sich, was sonst Niemand wagen würde, zum Weltrichter über die Menschen machte, und sie der Hölle, dem Fegefeuer und Himmel zutheilte«.[5] Und ein drittes Mal spricht Hegel davon, daß sich Dante zum »Weltrichter« mache; als Dichter maße er sich das Recht der Kirche an, nehme die Schlüssel des

[1] Op. cit. III, S. 351. [2] Op. cit. III, S. 387. [3] Op. cit. I, S. 327.
[4] Encyclopädie. Vorrede zur III. Ausgabe, S. XXX. [5] Ästhetik II, S. 181.

Himmelreichs in die Hand, spreche selig und verdamme. Indem er uns durch Hölle, Fegefeuer und Himmel führe, habe er uns in der »Divina Commedia« das Leben nach katholischer Auffassung dargestellt, als ein höheres Werk, das jeder Mensch an sich selbst zu vollbringen habe, und wodurch er sich sein ewiges Schicksal bestimme. »Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier, für immer, als eherne Bilder versteinert hingestellt. In dieser Weise umfaßt das Gedicht die Totalität des objektivsten Lebens: den ewigen Zustand der Hölle, der Läuterung, des Paradieses, und auf diesen unzerstörbaren Grundlagen bewegen sich die Figuren der wirklichen Welt nach ihrem besondern Charakter, oder vielmehr, sie haben sich bewegt, und sind nun mit ihrem Handeln und Seyn in der ewigen Gerechtigkeit erstarrt und selber ewig. Wie die homerischen Helden für unsere Erinnerungen durch die Muse dauernd sind, so haben diese Charaktere ihren Zustand für sich, für ihre Individualität hervorgebracht, und sind nicht in unserer Vorstellung, sondern an sich selber ewig. Die Verewigung durch die Mnemosyne des Dichters gilt hier objektiv als das eigene Urtheil Gottes, in dessen Namen der kühnste Geist seiner Zeit die ganze Gegenwart und Vergangenheit verdammt oder selig spricht. —«[1] In diesen Sätzen liegt der Hauptverdienst und die wichtigste Erkenntnis Hegels. Hierin trifft er sich mit dem Mythologie-Gedanken Schellings oder vielmehr setzt diesen fort: in der Erkenntnis nämlich, daß die Dantesche Welt, oder besser, die Welt der Danteschen Poesie für uns unumstößliche Wirklichkeit geworden ist, — ohne jede Rücksicht, wie wir uns vom religiösen Standpunkt aus zu Hölle, Fegefeuer und Himmel verhalten, — daß die Personen und Figuren der »Divina Commedia« nicht nur so existieren, wie sie uns Dante schildert, sondern — und hierin liegt die große Erkenntnis — daß die Tatsache, daß sie existieren, für uns gar keinem Zweifel unterworfen ist. Denn, sobald wir z. B. nach der historischen Beatrice Portinari Erkundigungen einziehen, ist es nicht mehr die Beatrice der »Divina Commedia«, für die wir uns interessieren; diese lebt für uns in der Gestalt, die ihr der Dichter verliehen hat, wie jeder andere Mensch und jedes andere Wesen der »Divina Commedia«.

[1] Op. cit. III, S. 409/410.

»Ich verehre Hegel sehr und stimme in vielen Stücken höchst auffallend mit ihm überein. In der Dialektik haben wir beide unabhängig von einander fast denselben Weg genommen, wenigstens die Sache ganz von derselben und zwar neuen Seite angegriffen. Ob er sich in manchem anderen, was mir eigenthümlich ist, eben so mit mir verstehen würde, weiß ich nicht. Ich möchte gern das Denken wieder ganz in das Leben aufgehen lassen, gern das aussprechen und als gegenwärtig darstellen, was durch alles Construiren und Demonstriren doch nicht geschaffen, sondern nur gereinigt und entwickelt werden kann. Daher kam es, daß ich mir die künstlerische dialogische Form gleich als mein Ziel hinstellte, weil ich fürchtete, über die dogmatische würde mir entweder die Zeit daraufgehen, oder gar das ganze Leben der Ideen, wie Anderen, zu Form und Schema werden. Fast glaube ich nun, daß ich etwas unternommen habe, was die Zeit nicht will und mag.«[1] Dies schrieb Solger nach der Berufung Hegels an die Berliner Universität, wo er selbst einen Lehrstuhl innehatte, an seinen Freund Ludwig Tieck. Aus diesem Briefe geht hervor, daß sich Solger, den ich nach seinen meisten Briefen als einen bescheidenen Menschen erkannte, für berechtigt hält, sich mit Hegel zu messen. Dann zeigen diese Sätze aber auch, daß Solgers Art, die Philosophie zu behandeln, kein Erfolg geworden war. Dies ahnte ihm wohl schon, als er sechs Jahre zuvor seinem Freunde Raumer gegenüber die Furcht aussprach, etwas zu Großes unternommen zu haben; einmal in der Verbindung der Spekulation mit historischen Studien und dann in der darstellenden Art der Schriftstellerei.[2] Trotzdem hatte er kurz zuvor an ihn geschrieben: Auf der einen Seite verlange die Zeit eine gelehrte und vollständig vorkauende Abhandlung; »auf der andern«, fährt er fort, »sehe ich nicht, wie sich die volle Erscheinung der Philosophie im Leben und in den Dingen selbst anders als durch Gespräch darstellen lasse.«[3] Und ein Jahr später steht in einem Brief an Tieck: »Philosophiren kann und darf man nicht ohne System; aber wie eben das System individuell und selbsterfahren wird, das

[1] Brief vom 26. April 1818. Nachgelassene Schriften, Bd. I, S. 620.
[2] Brief vom 22. März 1812, op. cit. Bd. I, S. 224.
[3] Brief vom 7. Januar 1812, op. cit. Bd. I, S. 221.

läßt sich nur im Gespräche darstellen.«[1] Einige Jahre früher hatte er an Abeken berichtet: er wolle keine Mühe und keine Kräfte sparen, um das höchste Ziel seiner Wünsche, ja seines Lebens selbst, zu erreichen: in kunstmäßiger Darstellung die Ideen, die ihm die höchsten seien, auszubilden, und auch anderen lebendig und wirklich zu machen.[2] Was er hier als sein höchstes Ziel bezeichnet, läßt uns ihn als einen echten Romantiker erkennen. Diese Neigung geht jedoch schon aus seinen frühesten Aufzeichnungen hervor. Im Jahre 1800 — er war damals zwanzigjährig — steht in seinem Tagebuch: »Ich habe den Plan gefaßt, ein Buch in Dialogen zu schreiben.[3] Anfangen will ich wenigstens, wäre es auch nur zur Uebung. Es soll Philosophie mit Poesie verbunden enthalten und sich über mehrere philosophische Gegenstände ausbreiten.«[4] Dieses Buch, das sein Hauptwerk wird, und das sein ästhetisches System in der Hauptlinie ganz enthält, erscheint erst fünfzehn Jahre später im Druck. Was wir bis dahin von ihm wissen, erfahren wir hauptsächlich aus Tagebuchnotizen und Briefen. Den Dante, dessen Aufnahme bei Solger uns hier vor allem interessiert, hatte er — wie uns ein Brief an seinen Bruder bezeugt — im Jahre 1803 mit Hilfe von drei italienischen Commentaren schon beinahe ganz gelesen. Und zwar, wie es scheint, mit soviel Nachdruck, daß er sich berechtigt fühlt, August Wilhelm Schlegels Dante-Auszüge aus den »Horen« einer strengen Kritik zu unterziehen. Er möchte wissen, »ob man alles das auf die damalige Unbekanntschaft mit dem großen Dichter schreiben soll und kann, oder ob es nicht vielmehr ein Beweis ist, wie sehr sich A. W. Schlegel durch Studium ausgebildet hat«.[5] Jedoch erlangten August Wilhelm Schlegels Vorlesungen, in denen

[1] Brief vom 5. Dezember 1813, op. cit. Bd. I, S. 296/97.

[2] Brief vom 4. Dezember 1808, op. cit. Bd. I, S. 158.

[3] Hegel, der nach Erscheinen der Nachgelassenen Schriften Solgers eine Rezension über dieselben veröffentlicht, äußert sich in dieser über Solgers Form des Vortrags der Philosophie in dialogischer Form, die er als einen Mißgriff bezeichnet, »der ihn (Solger) seine ganze Laufbahn hindurch verfolgte, den wir ihn, trotz der Erfahrung dadurch der Wirkung seiner vorgetragenen Ideen vielmehr im Wege zu seyn, hartnäckig behalten und nur Verstimmung daraus ernten sehen. Jene Form hängt ganz mit jener Bedeutung der Philosophie zusammen, nur außerhalb ihrer selbst die Belebung der Idee in den Subjecten hervorbringen zu können«. (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, 1828, Spalte 860.)

[4] Nachgelassene Schriften, Bd. I, S. 15.

[5] Op. cit. Bd. I, S. 122.

er von Dante redet, ebensowenig seine Zufriedenheit. Er spricht ihm zu kalt und zu historisch über diesen Gegenstand.

In seiner Rede »Ueber den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst« (3. August 1811) wird Dante, dessen Werk denselben nach seiner eigenen Aussage »auf viele Jahre mager«[1] gemacht habe, zum Beweis dafür angeführt, daß den wahren Künstlern die Kunst nicht selbstsüchtiger Genuß, sondern ein Dulden unter der göttlichen Übermacht war: »Sie erlitten, wie die Alten in ihrem wahren und kräftigen Ausdrucke zu sagen pflegten, sie erlitten die Gewalt der Gottheit. So ward denn die Person des Künstlers, insofern sie den gemeinen Verhältnissen angehört, vor dem Schönen vernichtet; nur um dieses war es ihm zu thun, nicht um sein eigenes Gefühl dabei, welches so ganz in das Werk überging, daß es nicht davon geschieden werden konnte. Nicht deshalb ward das Werk gebildet, um von dem Geiste des Künstlers zu zeugen und ihn zu schmücken, sondern allein um sein selbst willen.«[2]

Die nächste Äußerung über Dante finden wir in Solgers bedeutendstem Werke »Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst.« (1815.) Bei der Besprechung der Gattungen der Poesie läßt er Adalbert, der den Hauptredner der gesprächführenden jungen Leute darstellt, ausführen: Nichts könne dem bloßen Stoff oder Gegenstand nach von irgendeiner Gattung der Kunst ausgeschlossen sein. So gehe die epische Behandlungsart von dem reinen göttlichen Wesen an bis in die Gegenwart und Wirklichkeit des zeitlichen Lebens, sodaß, außer dem gewöhnlich so genannten Epos, die Theogonien und mystischen Darstellungen Gottes und des Weltalls, wie Dantes, mit dem Rittergedichte, dem Roman, dem Märchen, der Idylle, der Fabel, ja, mit der gnomischen Sittenlehre und der Satire, sämtlich in einer Kunstgattung sich vereinigt finden. »In allen nämlich ist dieselbe Richtung, die göttliche Idee als gegenwärtige Thatsache, und darin die Gegenwart selbst erhöht und im Licht eines göttlichen Daseins darzustellen; welches freilich bei der Entstehung der Welt auf andere Weise geschieht als bei dem wirklichen, zeitlichen Leben, wo nicht selten erst eine beziehende Betrachtung nöthig ist, um das Zufällige in das Licht des Wesentlichen zu rücken. Dennoch wird auch durch diese nicht das innere Wesen

[1] Parad. XXV, 3.

[2] Nachgelassene Schriften, Bd. II, S. 431.

der Gattung aufgehoben, wenn sie nur ganz in den Stoff und Gegenstand übergeht.«[1]

In dem Ringen um die Erkenntnis des Schönen stellt Solger durch die Worte Adalberts[2] fest, daß »das Wesen und die Erscheinung an ihm, als dem Schönen, beide stets gleichen Antheil haben, dem Wechsel aber beide nur entnommen werden können in dem göttlichen Schaffen selbst, so daß es nur für Gott ein bleibendes Schönes, und, weil eben sein Schaffen in allem, für ihn auch alles schön ist, für uns aber die Schönheit nicht allein in die Verhältnisse alles übrigen irdischen Scheines zerfließt, sondern sich durch das Grundverhältniß ihrer eigenen Bestandtheile in sich selbst zersprengt, und etwas unmögliches wird«.[3] Da wir aber als Geschöpfe Gottes für ihn selbst schön sein müssen, ist uns von Gott auch die Gabe verliehen, Schönes zu wiederholen oder nachzuahmen. Dies ist die Kunst, zu der wir fähig sind, da »wir durch Phantasie uns bis zum Auffassen jener göttlichen Schöpfung erheben konnten«.[4] Da nun die Phantasie die schönen Dinge schafft, wird sie zur Schönheit selbst, zur in die Wirklichkeit und Besonderheit eingetretenen Schöpfungskraft des göttlichen Wesens. In diesem Sinne wird für Solger das Symbol ein Ding der Phantasie und als solches das Dasein der Idee selbst; und in diesem Sinne wird ihm alle Kunst symbolisch. Auch Tätigkeit und Schaffen der gesamten Welt kann in der Kunst nicht ohne Gegenstand und wirkliche Gestalt vorhanden sein. Hier muß aber in jeder Gestalt Streben und Wirksamkeit vorhanden sein, wodurch sie das ihr Entgegengesetzte umfasse. Diese Art der Erscheinung des Schönen und der Kunst kann man nach Solger als Allegorie bezeichnen. Notwendigerweise müsse es in der Phantasie eine Kraft des Erkennens geben, die nicht nur die sinnlichen Gegenstände als für sich bestehende Gegenstände erkenne, sondern die auch dazu imstande sei, das innere Wesen selbst oder den Begriff eines jeden Dings in seiner besonderen Erscheinung wahrzunehmen. Solger scheidet dann die Phantasie nach zwei Rich-

[1] Erwin, II, S. 88.

[2] Da die Gesprächsform für eine philosophische Abhandlung uns heute vielleicht noch unsympathischer ist als Solgers Zeitgenossen, werde ich in Zukunft nur von Solgers Meinung sprechen, ohne zu berücksichtigen, wem er sie gerade in den Mund legte.

[3] Erwin, I, S. 261.

[4] Op. cit. I, S. 262.

tungen, die im Schaffen übereinkommen: Diejenige, wodurch die besonderen Gestalten aus dem Wesen der göttlichen Idee hervorgehen, nennt er das »Bilden der Phantasie«. Von der zweiten Art spricht er als dem Bestreben, »wodurch die Phantasie die lebendigen besonderen Gestalten nicht sowohl aus der göttlichen Idee hervorhebt, als sie vielmehr in dieselbe zurückdenkt«.[1] Diese Tätigkeit nennt er das »Sinnen der Phantasie«. Dann erklärt er, »daß in der Phantasie auf der einen Seite alle Dinge geschaffen werden, und doch auf der andern schon da sind; so daß man jene Kraft, der das Schaffen zukommt, wohl die Phantasie in der Phantasie nennen könnte«.[2] Dieser stellt er in der andern Seite die Sinnlichkeit der Phantasie gegenüber.

Die Phantasie bearbeite durch Nachsinnen nicht allein ihre Gegenstände, sondern sie bringe dieselben auch hervor. In der Verschmelzung des Irdischen und Zeitlichen der Dinge hält die Phantasie dieselben in den Gestalten fest, »die sie für die Gottheit haben, und worin sie von dieser gedacht werden. In den göttlichen Gedanken werden sie also hinübergetragen, und nur so sind sie für diese Art der Kunst da, wie sie auf seinem unermeßlich tiefen Grunde sich abbilden«.[3] Diese Wandlungen der Gestalten sind nur für wenige begreifbar und erkenntlich. »Denn sie sehn nichts von den himmlischen Sphären, durch welche die Anschauungen hindurchgehend die einer jeden zukommenden Natur annehmen, und also auch nur so in ihrem wahren Licht erscheinen können. Das ganze Weltgebäude dieser Sphären haben freilich nur wenige deutlich erkannt, und nur Einer hat es uns vollständig beschrieben, der sich wirklich durch dasselbe hindurch gedacht hatte, der göttliche Dante.«[4] Solger fährt dann in seiner Erklärung fort, daß das, was verwandelt werde, immer der Stoff der Wirklichkeit und des gegenwärtigen Daseins bleibe. Die Phantasie denke die besondere Welt in den göttlichen Gedanken hinein, dadurch gingen ihr aus der Tiefe jenes Aethers lebendige und gegenwärtige Gestalten der Gottheit selbst hervor, um welche sie jene aufgelöste Wirklichkeit zu einem neuen Weltall versammle. Dies sei am deutlichsten bei Dante zu erkennen. »Denn in der Hölle beschäftigt er sich ganz damit, das Häßliche von den Dingen gleichsam abzubrennen und abzuschmelzen, an dem Orte der Reinigung aber wird der Stoff nach und nach zum

[1] Op. cit. II, S. 177. [2] Op. cit. II, S. 185. [3] Op. cit. II, S. 215. [4] Op. cit. II, S. 216.

göttlichen Gedanken hinaufgeläutert; auch sehn wir in beiden von Anfang an den Strahl des göttlichen Lichtes erst sehr matt, dann aber immer deutlicher von Kreis zu Kreis hindurchwirken, bis uns im Himmel dasselbe wunderbar von selbst entgegenkommt, und endlich alles in dem göttlichen Wesen zur seligsten Ruhe verknüpft wird. Und so muß überall bei Darstellungen dieser Art nicht die allgemeine Idee der Gottheit, sondern eine bestimmte und besondere Gestaltung derselben dem Sinnen entgegen kommen.«[1] Hierin erblickt Solger die Bestätigung, daß das Sinnen der Phantasie niemals ohne ein Bilden derselben bestehen könne; daß die Richtung nach innen mit der nach außen vereinigt werde.

In seinem letzten Werke, seinen »Vorlesungen über Aesthetik«, die er als »philosophische Kunstlehre« betrachtet wissen will, und die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden, geht er noch öfters ausführlich auf seine Definition der Phantasie ein; — für ihn spielt die Phantasie der Phantasie die Rolle, die bei Friedrich Schlegel die Poesie der Poesie einnimmt. Und die Phantasie — die er als die Stufe des Bewußtseins bezeichnet, in der die künstlerische Idee in demselben tätig sei — zerfällt für ihn in drei Arten: die Phantasie an sich oder die Phantasie der Phantasie, die Sinnlichkeit der Phantasie und den Verstand der Phantasie. Letzteren bezeichnet er als »das Höchste der künstlerischen Thätigkeit und für die Kunst dasselbe, was die Dialektik für die Philosophie; daher wir es auch die künstlerische Dialektik nennen können«.[2] Für unsere Betrachtung ist nur die Beschäftigung mit der sinnenden Phantasie notwendig, die in der Auffassung der Gegensätze der Wirklichkeit und Auflösung derselben in die Idee bestehe. »Sie beginnt von dem Besonderen, von der gegebenen Mannichfaltigkeit, aber immer mit Beziehung auf den Begriff. Die besondere Erscheinung und ihr Begriff soll durch Beziehung in die Idee zurückversetzt werden.«[3] Diese ganze Phantasie sei allegorisch: die ganze Wirklichkeit sei nur da, und habe ihre Bedeutung nur in der Idee unter der Gestalt der Begriffe, worauf sie bezogen werde. Die Idee könne nicht ganz allgemein sein; der Begriff müsse ein bestimmter sein, auf den sich das Besondere beziehe, der als die Wirklichkeit selbst nur in allgemeiner Gestalt erkannt werde: »Daher geht diese Phantasie immer auf das Allgemeine und Universelle, da der Begriff Begriff des be-

[1] Op. cit. II, S. 217/18. [2] Ästhetik, S. 187. [3] Op. cit. S. 195.

stimmten, factisch gegebenen Universums ist.«[1] Diese Definition Solgers erinnert an die »eigenthümlichen Begriffe« Friedrich Schlegels, wie die Phantasie der Phantasie an dessen Poesie der Poesie. Nach meiner Ansicht besteht der Unterschied zwischen Schlegel und Solger einmal darin, daß es sich für ersteren um den Effekt des Schaffens aus schon Erschaffenem und für Solger um den Akt dieses Schaffens selbst handelt, wenn sie das Höchste in der Kunst bestimmen wollen. Dann aber ist höchste Kunst für Schlegel das, was aus Kunst erstanden ist, während es für Solger aus der Wirklichkeit, aus dem gegebenen Universum entstehen soll, wobei er allerdings die Natur als Kunstprodukt betrachtet, »als das Produkt einer göttlichen Kunst«, und auf diese Weise widerspricht für ihn die Nachahmung der Natur nicht dem Begriffe der Kunst. Das Schöne könne nicht als etwas für sich Gegebenes in der Natur aufgefunden werden, sondern es kann nur »als Resultat des Selbstbewußtseins, als ein in die Materie hineingelegter Gedanke erscheinen. Daher giebt es kein Schönes außer der Kunst«.[2]

In der »Divina Commedia« gehe der Dichter von der wirklichen Welt aus, und alle Besonderheit sei auf den Begriff des Universums bezogen, als einem bestimmten Individuum. »Daher findet sich durchgängig Verflechtung der wirklichen Welt und des Begriffes, der aber durch die sinnende Phantasie selbst ein wirkliches bestimmtes Ding geworden ist.«[3] Nichts könne hier ohne seine Beziehung verstanden werden. Bei Dante könne man nicht auf den Gedanken kommen, »daß seine barocken Bilder aus der Ungeschicklichkeit herrührten, die Wirklichkeit darzustellen; sondern jeder bemerkt, daß sie nur durch ihre Bedeutung das sind, was sie sind. Diese Gestaltungen können nur aus dem Zusammenhange des ganzen Universums richtig betrachtet werden. — Gemeinschaftlich aber bilden diese Bestandtheile in Dante's Werk wieder etwas ganz Symbolisches, da das Einzelne nur allegorisch gefaßt werden kann«.[4] Das Werk der sinnenden Phantasie sei universell in Hinsicht des Stoffes, nicht in Rücksicht auf den Standpunkt, von welchem man es auffassen müsse. »Es wird immer ein bestimmter Schlüssel des Räthsels erforderlich, eine besondere Stimmung und ein bestimmter Standpunkt des Künstlers vorauszusetzen sein.«[5] In der sinnenden

[1] Op. cit. S. 196. [2] Op. cit. S. 4. [3] Op. cit. S. 196. [4] Op. cit. S. 196/197.
[5] Op. cit. S. 197.

Phantasie herrsche die innere mystische Tätigkeit vor: das Mystisch-Wunderbare. »Dies ist besonders bei Dante im Fegefeuer und im Himmel der Fall, wo alle Thätigkeit als eine geistige, in die Tiefe gehende Anspannung erscheint, die aber gerade die größte Wirkung hervorbringt.«[1]

Für Solger erlangen die Werke der sinnenden Kunst nicht die »vollkommene künstlerische Vollendung« wie diejenigen der bildenden. Dies ist m. E. eine unhaltbare Behauptung. Es gibt keine teilweise Vollkommenheit; deshalb kann man die Kunst auch nicht zergliedern; denn die Kunstwerke entstehen ja eben aus der Verschmelzung der im Menschen wirkenden verschiedenen Kräfte.

Unter den Gattungen der Poesie, deren es für Solger drei gibt, kommt für diese Auseinandersetzung nur diejenige des Epos in Betracht, die Solger als die allegorische Gattung kennzeichnet. Das Epos könne sich nicht damit begnügen, den Stoff als gegebenes Objekt darzustellen; er müsse zugleich in Tätigkeit erscheinen. Ist der Stoff ein absolut Vergangenes und schlechthin Gegebenes, so wird er zum Mythischen. Die »Divina Commedia« gilt ihm als vollendetes Beispiel des sittlichen universellen Epos, da in ihr das Universum in der Einheit des Begriffes und daher unter sittlichem Prinzip dargestellt sei. »Man kann dieses Epos ein didaktisches nennen; denn es geht von einem wissenschaftlichen dogmatischen Standpunkte aus. Das Wichtigste aber ist die Offenbarung der Idee durch das Universum, wodurch das Gedicht im Ganzen allegorisch wird, während es zugleich ganz mystischen Charakter hat, indem das Symbol mit der Allegorie zusammenfällt. Die Allegorie ist hier vollendet und ihre eine Seite stellt sich ganz mystisch dar. Daher erkennt man bei Dante immer die Vereinigung zweier Welten und das Bewußtsein eines Lebens in zwei Welten zugleich, indem das ganz speciell Wirkliche mit dem Wesentlich-Ewigen immer unmittelbar zusammenfällt. Die Gottheit muß hier immer unter dem Begriff aufgefaßt werden und erscheint daher nicht persönlich handelnd, also mythisch, sondern nur unter Bildern, nie in wirklicher Persönlichkeit dargestellt.«[2] Begegnet man auch in Solgers Urteilen über die »Divina Commedia« mannigfachen Anklängen an Aussprüche der Schlegel,

[1] Op. cit. S. 198.
[2] Op. cit. S. 293.

Hegels und Schellings, so ist doch nicht zu bestreiten, daß aus seinen wenigen Äußerungen ein lebendiges Erfassen von Dantes Geiste spricht, und daß er diesen wohl zu vermitteln weiß.[1]

VEREINZELTE ROMANTISCHE ÄUSSERUNGEN

Hiermit glaube ich, alle bedeutenderen Urteile über Dante im Zeitalter der Romantik besprochen zu haben. Es liegen noch einzelne Äußerungen aus dem romantischen Kreise vor, die ich, der Vollständigkeit halber, hier nicht übergehen möchte.

So glaubt Caroline Schlegel: Dantes Größe trete noch klarer zutage, wenn Virgil herabgewürdigt werde: »Wunderbar, wie an diesen schlechten Virgilius sich wieder das höchste der wiedererstehenden Kunst knüpfte und aus dem Unreinen Dante hervorging mit seiner Dramatik und Plastik.«[2] Dies schreibt sie an August Wilhelm, nachdem sie sich wiederholt darüber wunderte, daß Virgil trotz seiner Mangelhaftigkeit den Dante veranlaßt habe.

»Alle beten dich an, und keiner versteht dich, die Frage
ist es nun einzig, was sie thäten, verstünden sie dich.«[3]

So lautet der wohl nicht gänzlich unberechtigte[4] Beginn des unter Wilhelm Waiblingers »Sinngedichten und Epigrammen« stehenden Gedichtes »Dante«, in welchem er die »Divina Commedia« »nach Schlegel« als »das Centrum aller Romantik« bezeichnet. Das Gedicht Waiblingers enthält hauptsächlich eine Verspottung derjenigen Dante-Verehrer, die ihn nur dem Hörensagen nach kennen oder ihn der Mode zuliebe preisen. Er selbst scheint nicht viel Gefallen an Dante gefunden zu haben; sagt er doch:

[1] Meine Ansicht bekräftigende oder widerlegende Aussprüche konnte ich nicht anführen, da in der Literatur nichts über Solgers Stellung zu Dante zu finden war.
[2] Brief vom 12. Juni 1801; Gundelfinger, Romantikerbriefe, S. 365.
[3] Waiblinger, S. 225.
[4] Vgl. hierzu Theodor v. Bernhardi, der in seinen Jugenderinnerungen (S. 148) sagt: »Zu den Dingen, welche die romantische Schule vorzugsweise verehrte, ja geradezu an die Spitze aller Schöpfungen des Genius zu stellen pflegte, gehörte vor allen auch Dantes großes Gedicht. Die sehr große Mehrzahl der Jünger dieser Schule verehrte den Ghibellinischen Sänger des vierzehnten Jahrhunderts, aber ganz und gar auf Treu und Glauben; gelesen hatten sie ihn nicht; meine Mutter (Schwester Tiecks) so wenig als z. B. Ludwig Tieck.« Dieses Urteil wird von Farinelli (S. 385, Anm. 2) gerade in Rücksicht auf L. Tieck unter Anführung einiger Stellen aus dessen Werken bis zu einem gewissen Grade als ungerecht empfunden.

»Reinen Geschmack such' ich, und lautre gediegene Schönheit,
doch ein scholastisch Gewand steht dem Apollo nicht an.«[1]

Ferner stößt er sich als »Feind des alten katholischen Ritus« an den Zeremonien. Gerade das, was die echten Romantiker so sehr an Dante schätzten, — die Verbindung von Philosophie, Theologie und Poesie — ist es, was sein Mißfallen erregt. Nur als Florentiner — wenn er seine Geschichte geißelt — erscheint er ihm als »ein gewalt'ger Profet«.

Als ein solcher — allerdings nicht im politischen Sinne — war er schon zuvor von August Wilhelm Schlegel und von Ludwig Tieck dargestellt worden. Tieck hat in Dantes Werk die Verbindung von Religion und Poesie verherrlicht, wenn er Dante im »Garten der Poesie« auftreten und verkünden läßt:

»Die Gottheit hat es mir also verlieh'n,
Vom milden Himmel wurde mir vergönnt,
Ein kühner Sänger mein prophetisch Lied
Zur Glorie der katholischen Religion
In reinester Begeisterung zu sprechen.«[2]

Diese Stelle aus Tiecks »Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmacke« hat eine gewisse Bedeutung, da Dante hier erstmals als dramatisierte Figur auftritt.[3]

Mit der letzterwähnten Tatsache kam ich auf eine der Folgen der kritisch-philosophischen Dante-Betrachtung zu sprechen. Diese lassen sich nämlich m. E. in drei Arten einteilen. Eine davon war, daß Dante und sein Werk so gegenwärtig und lebendig wurden, daß er und die Figuren der »Divina Commedia« selbst wieder den Stoff für künstlerische Darstellungen boten.

Sodann — und diese beiden Folgen sind weit bedeutender — entstanden um diese Zeit und in der Folge zahlreiche Übersetzungen (teils fragmentarisch, teils vollständig) der Werke Dantes.[4] Und drittens erschienen einige historisch-forschende Abhandlungen über die »Divina Commedia«, die eigentlich den Beginn der wissenschaftlichen philologischen Danteforschungen darstellen.[5] Ein Eingehen auf diese Folgen der »Entdeckung Dantes in der Romantik« würde über das Ziel dieser Arbeit hinausschreiten.

[1] S. 226. [2] S. 271. [3] Siehe dazu R. Zoozmann, S. 17. [4] Um die wichtigsten zu nennen: Kannegießer (D.C.), Streckfuß (D.C.), Philalethes (D.C.), Witte (D.C.), Oeynhausen (V.N.). [5] Ich denke an: Schlosser, Abeken, Blanc, Witte, Rosenkranz.

Kurz erwähnen möchte ich nur des Rosenkranz Abhandlung »Über den Titurel und Dante's Komödie«. Obwohl der Verfasser hier einen Vergleich zwischen diesen beiden Werken zustande bringen will, kommt er meines Dafürhaltens zu einem sehr negativen Ergebnis. Er beginnt damit, daß ein Vergleich nur Sinn habe, wenn sowohl eine Identität als ein Unterschied des zu Vergleichenden da sei. Die durchgehende Einheit beider Gedichte zeigt sich ihm in der »Tendenz, die christliche Weltvorstellung in allen ihren Momenten poetisch auszudrücken«.[1] Dagegen hätten beide Gedichte in ihrem historisch-objektiven Stoff nichts Gemeinsames. Im »Titurel« sei »die Geschichte der äußere Leiter, im Dante ist die Idee es selbst, welche die Bewegung vollbringt und daher ist die contemplative Allseitigkeit der göttlichen Komödie eine viel gediegnere, als die des Titurel, wo sie im lockeren Zusammenhange sich mehr neben die geschichtliche Masse einfügt«.[2] Einen weiteren Unterschied findet Rosenkranz darin, daß der deutsche Dichter in der Symbolisierung stehengeblieben sei, während Dantes Werk, »obgleich wesentlich eine Allegorie im Großen, dennoch durch die Gewalt der ewigen, einzig wahrhaft seienden Idee eben so sehr über diese Form hinweg und ein lebendiges, vom Hauch allgegenwärtiger Wirklichkeit beseeltes Gedicht ist«.[3] Dante könne das Symbol und die Allegorie nicht entbehren, da er Gedanken und Begriffe darstellen müsse. Aber auch im »Titurel« sei weder Symbol noch Allegorie Zweck, da dieser wirklich ein episches Gedicht sei. Die »Divina Commedia« sei ein »Inbegriff des Universums«. Aber auch der »Titurel« lege allen Inhalt des damaligen Bewußtseins aus und wie bei Dante sei dieser Inhalt durchdrungen vom Geist der christlichen Religion, aber viel abstrakter formuliert. Darin sieht Rosenkranz den Grund, daß der »Titurel« nur wenigen Gebildeten zugänglich sei, nicht aber dem Volke oder gar fremden Völkern. Und zum Beschluß führt er aus: »Bringt aber ein Volksgeist ein vollendetes Werk aus sich hervor, so legt er dasselbe auf den Altar des Weltgeistes allen Völkern zum Genuß vor: das ist die classische Vollkommenheit, welche dem Titurel wegen seines eigensinnigen Inhaltes und seiner spröden Gestaltung (welche zuweilen an Jacob Böhme erinnert) abgesprochen werden muß, die aber die göttliche Komödie besitzt. Sie hat das Ideal erreicht, d. h. die völlige Durchdringung eines

[1] S. 92. [2] S. 93/94. [3] S. 94.

absolut interessanten Stoffes mit einer absoluten der Idee gemäßigen Form.«[1] Da er den Vergleich zwischen dem »Titurel« und der »Divina Commedia« nicht positiv abschließen kann, — »ihm (Titurel) müssen wir jene Allgemeinheit absprechen, die einer vollendeten Kunstgestaltung nicht fehlen darf« — geht Rosenkranz plötzlich zu einem neuen Vergleich über und stellt der »Divina Commedia« den »Faust« gegenüber, durch den wir (d. h. die Deutschen) erst ein »ideales Analogon« hätten, »was ebenfalls in das Pantheon der Menschheit eingeht«. Abgesehen davon, daß die Sprunghaftigkeit, mit der Rosenkranz einen Vergleich in einen anderen umwechselt, merkwürdig berührt, erachte ich diese neue Gegenüberstellung durchaus nicht für glücklicher.

Und wenn Vossler für diesen oft wiederholten Vergleich eine Berechtigung findet, »aber nicht so sehr in einer tatsächlichen und quellenmäßig erweisbaren, als in einer inneren und eben darum tieferen Verwandtschaft der beiden Werke«[2], so dürfte das die Verwandtschaft sein, die zwischen allen großen Kunstwerken besteht. Denn Vossler sieht die geistige Ähnlichkeit Dantes und Goethes in der Befriedigung des Bedürfnisses »nach Zusammenhang im Universum, nach Harmonie und Ganzheit der Weltanschauung« aus der Macht der eigenen Persönlichkeit; und dies ist doch wohl das Streben jedes Künstlers.

Wenn ich also den Vergleich des »Faust« mit der »Divina Commedia« auch ablehne, so kann ich doch das Verhältnis Goethes zu Dante nicht vollständig übergehen, »weil«, wie Gundolf sagt, »die Beziehungen zu Goethe zum Gesamtbild der Romantik gehören. Der Allgegenwärtige war eben auch eines der Elemente, die im Strom mitgewälzt wurden; auf Richtung und Schnelligkeit des Stroms hat er kaum Einfluß, höchstens auf die Farbe der Wellen«.[3] Da aber unendlich viele Abhandlungen über »Goethe und Dante« vorhanden sind, kann ich mich mit einem allgemeinen Hinweis auf dieselben begnügen. Die literarhistorischen Einflüsse sind am vollständigsten durch Farinelli und Sulger-Gebing dargelegt.[4] Und im Anschluß an des letzteren Schrift, hofft Daffner, daß dieselbe den

[1] S. 96.
[2] Die Göttliche Komödie, Bd. I, S. 1.
[3] Gundelfinger, Romantikerbriefe, S. XVIII.
[4] Vgl. hierzu Vossler, Die Göttliche Komödie, Bd. I, S. 1, Anm. 2.

»unnützlichen und unfruchtbaren Erörterungen über Dante und Goethe, Dante und Faust und wie diese Themen alle heißen mögen, ein klärendes und dauerndes Ende gesetzt habe«.[1] Dieser Wunsch scheint mir nicht unberechtigt. Denn auch Vossler sagt: »Man fälscht und entwürdigt zwei große Persönlichkeiten, wenn man die eine mit dem Gewichte der andern anstatt mit ihrem eigenen vergleicht.«[2] Und wie Schelling die »Divina Commedia« zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht hatte, so ist auch Dante selbst einer besonderen Betrachtung für würdig zu erachten.

SCHLUSS

Die vorliegende Untersuchung sollte das Verdienst, das die deutsche Romantik sich unzweifelhaft um Dante erworben hat, aufzeigen. Wenn auch unter den romantischen Äußerungen Einzelner manches Phantastische oder Sonderbare sich findet, so sind es doch die Romantiker in ihrer Gesamtheit gewesen, die uns den Weg geebnet haben, um zu einem Verständnis der »Divina Commedia« zu gelangen; vor allem erstrebten sie, diese überhaupt in ihrer Einheit zu begreifen und zu vermitteln. Dies erhofften sie durch Übersetzung zu erreichen, und hierbei erkannten sie, daß sie die »Divina Commedia« nur dann andern mitteilen konnten, wenn sie sich in Dantes Persönlichkeit und Welt »eingefühlt« hätten, d. h. wenn ihnen der Geist und die Zeit, aus der Dante erwachsen war, vertraut geworden sei. Und so liegt in der ersten Beschäftigung der Romantiker mit Dante der Keim zu der späteren historisch-philosophischen Dante-Forschung. Daß es den Romantikern nicht gegeben war, diesen von ihnen eingeschlagenen Weg zu Ende zu gehen, lag an ihrer fragmentarischen Arbeitsweise, die diesen Gegenstand wie so viele andere, nur berührte, aber nicht methodisch ausschöpfte; doch schufen sie die Grundlage, — die Einsicht in die Notwendigkeit der Aneignung der Welt Dantes in ihren einzelnen Äußerungen und seiner Einstellung zur wirklichen Welt — die Grundlage, auf der allein ein inneres Erfassen der »Divina Commedia« sich aufbaut.

---

[1] Goethe und Dante, S. 172.

[2] Die Göttliche Komödie, Bd. I. S. 11.

REPERTORIUM

der Stellen, in denen Dante bei: F. SCHLEGEL, A. W. SCHLEGEL, SCHELLING, HEGEL, SOLGER erwähnt wird.[1]

[1] Die aufgefundenen Stellen — die ich annähernd vollständig gebracht zu haben hoffe — wurden durch Stichworte gekennzeichnet. Sobald dies nicht möglich war, wurde die Spalte offen gelassen.

I. FRIEDRICH SCHLEGEL.

A. In Werken:

1795/96	Dantes Komödie (D. C.), Beweis für den künstlichen Ursprung der modernen Poesie	S. W. V, 46/47.
1795/96	Dantes Poesie und die christlichen Sinnbilder . .	S. W. V, 179.
1797	(Lyceumsfragment)	Jugendschr. II, 189.
1798	Dantes Maleranlagen. (Athenäumsfragment 193) .	Jugendschr. II, 233.
1798	D. C., System der transcendentalen Poesie. (Athenäumsfragment 247)	Jugendschr. II, 244.
1800	Art und Inhalt der D. C.	S. W. V, 239/40.
1800	» »	S. W. V, 241.
1800	Spinoza und Dante	S. W. V, 269.
1800	Dantes Form des Weltallgedichts	S. W. V, 282/83 [1]
1800	» »	S. W. V, 298.
1800	Goethe und Dante	S. W. V, 312.
1800	Dantes Einzigartigkeit der Ausdrucksweise . . .	S. W. V, 315.
1801	Dante und Boccaccio	S. W. X, 20.
1801	»Boccaz' Leben des Dante«	S. W. X, 23/24.
1801	Dante nicht italienischer Nationaldichter . . .	S. W. X, 29/31.
1802/1804	Giotto, Mantegna und Dante	S. W. VI, 75.
1802/04	Raphael und Dante	S. W. VI, 137.
1804/06	Dante und die Scholastik	Philos. Vorlesg. I, 419.
1805	Bonaventura, Albertus Magnus, Thomas u. Dante	Philos. Vorlesg. II, 435/36.
1808	Orcagna und Dante	S. W. VI, 308.
1812	Wolfram v. Eschenbach und Dante	S. W. I, 309.
1812	Dante, Petrarca, Boccaccio	S. W. II, 7–24.
1812	Dante und die Zeithistorie	S. W. II, 92.
1812	» »	S. W. II, 100.
1812	Dante als dramatischer Dichter	S. W. II, 121.
1812	Dante, Tasso und Milton	S. W. II, 124, 141.
1812	Dante und Calderon	S. W. II, 125, 128.
1812	Shakespeare, Calderon, Dante	S. W. II, 127.
1812	Jacob Böhme und Dante	S. W. II, 250.
1812	Übers. »Ahi faulx ris«	Heidelberger Taschenbuch, 211/13.
1812	Übers. »Dantes Grabschrift«	Heidelberger Taschenbuch, 214/15.
1819	Romantische Maler und Dante. (Ausmalg. d. Villa Justiniani)	S. W. X, 230.
1828	Spiegelung der scholastisch-romantischen Epoche in der D. C.	Philos. der Gesch. II, 156/58.

[1] Vgl. auch hiervon abweichend Jugendschr., 366.

B. In Briefen:

1791 Juli	An A. W. Schlegel: zitiert Inf. IV, 119/20 . . .	Br. Aug.-Wilh. S. 9.
1791 Aug. u. Okt.	Erwähnung des Danteaufsatzes Aug.-Wilh.'s . .	Br. Aug.-Wilh. S. 12, 19.
1791 Okt.	zitiert Inferno III, 51	Br. Aug.-Wilh. S. 20.
1791 Okt.	Zustand der großen Heiden	Br. Aug.-Wilh. S. 21.
1792 Febr. u. April	Aufforderg. zur Weiterarbeit am Danteaufs. . .	Br. Aug.-Wilh. S. 36, 37, 44.
1793 Jan.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 74.
1793 Apr.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 85.
1793 Aug.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 106.
1793 Sept.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 112.
1793 Okt.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 121.
1793 Dez.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 151, 152.
1794 Jan.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 158.
1794 Febr.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 168.
1794 Febr.	Dante als Repräsentant des Wesentlich-Modernen	Br. Aug.-Wilh. S. 170.
1794 Apr.	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 177.
1794 Mai	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 182.
1794 (?)	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 189.
1794 Okt.	Über einzelne Stellen d. Übers. Aug.-Wilh.'s . .	Br. Aug.-Wilh. S. 190.
1794 Nov.	» » » . .	Br. Aug.-Wilh. S. 197.
1794 Dez.	Über die Stelle von den Teufeln u. über d. Bemerkg. zwischen d. Übers.	Br. Aug.-Wilh. S. 200, 201, 202.
1794 Dez.	Aug.-Wilh.'s Kenntnis d. mittelalterlichen Geistes durch Dante	Br. Aug.-Wilh. S. 203.
1794 Dez.	Petrarca und Dante	Br. Aug.-Wilh. S. 204.

1794 Dez.	Dante Aufsatz für die Horen	Br. Aug.-Wilh. S. 206, 207.
1795 Jan.	Dante-Aufsatz und Schiller	Br Aug.-Wilh. S. 208.
1795 Jan.	Versch. Schriften über Dante	Br. Aug.-Wilh. S. 208/09.
1795 Apr.	Aug.-Wilh.'s Dante-Aufsatz für Schillers Horen u. Beckers Journal	Br. Aug.-Wilh. S. 213, 214, 215.
1795 Mai	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 217.
1795 Juni	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 220.
1795 Juli	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 225, 230.
1795 Aug.	Über Teufelstheorie u. Schlangenverwandlg. Sarkasm wider Florenz	Br. Aug.-Wilh. S. 233, 234.
1796 Jan.	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 263.
1797 Okt.	» » »	Br. Aug.-Wilh. S. 304, 314.
1799 Febr.	Über die Flaxmannschen Umrisse	Br. Aug.-Wilh. S.417.
1799 März	An Schleiermacher: über die Mysterien bei Dante	Gundelfinger, Romantikerbriefe, S. 277.
1799 Aug.	An A. W. Schlegel: über Aug.-Wilh.'s Sonettenzyklus »Die italienischen Dichter«	Br. Aug.-Wilh. S. 427.
1800 Jan.	An Schleiermacher: über Dantelektüre mit Caroline u. Schelling	Dilthey, S. 146.
1800 Sept.	An A. W. Schlegel:	Br. Aug.-Wilh. S. 442.
1810 Nov.	An Friedr. Heinr. v. d. Hagen: Wolfram und Dante	Br. Friedr.-Doroth. S. 126.
1818 Juni	An Dorothea: Ratschläge für Philipp Veit . .	Br. Dorothea, S. 49 ff., 54.
1818 Juni	An A. W. Schlegel: Über Philipp Veits Alfresco-Gemälde	Br. Aug.-Wilh. S. 494/95.
1818 Sept.	An Dorothea: Rat zur Dantelectüre mit Ph. Veit	Br. Dorothea, S. 105.

818 Nov.	Bitte um Rat für Philipp Veits Alfresco-Gemälde.	Br. Aug.-Wilh. S. 614.
1818 Dez.	An Dorothea: Über Philipp Veit und Dante .	Br. Dorothea, S. 138, 139.
1818 Dez.	An Philipp Veit: Ratschläge für dessen Alfresco-Gemälde[1]	Br. Dorothea, S. 140 ff.
1819 Juni	» » »	Br. Dorothea, S. 198.
1819 Nov.	Über Centralbild vom Dante	Br. Dorothea, S. 302.
1819 Nov.	An A. W. Schlegel: Über Philipp Veits Ausführung des Paradieses.	Br. Aug.-Wilh. S. 630.

[2]

II. AUGUST WILHELM SCHLEGEL.

A. In Werken:

1791/97	Danteaufsatz und Übers. der D. C.	S. W. III, 199/381.
1797	Erwähnung Ugolinos	S. W. XI, 222.
1798	Dichtart der D. C.	Vorlesg. Philos. Kunstlehre, 126.
1798	Dantes Maleranlagen	S. W. VIII, 20.
1799	Flaxman's Umrisse zur D. C.	S. W. IX, 113, 117/133.
1799	In Romanze: »Leonardo da Vinci«	S. W. I, 220.
1800	Sonett »Dante«	S. W. I, 316.
1801/02	»	Die Kunstlehre, S. 20, 33.
1801/02	D. C. und Architektur	Die Kunstlehre, S. 182.
1801/02	D. C. und Malerei	Die Kunstlehre, S. 226.
1801/02	D. C. und christlicher Mythus	Die Kunstlehre, S. 356.
1802/03	Aristoteles' Lehre und D. C.	Gesch. d. Klass. Litt. S. 60.
1802/03	Dantes Schreibfreiheit	Gesch. d. Klass. Litt. S. 78.
1802/03	Professur für D. C. und Florenz	Gesch. d. Klass. Litt. S. 82/83.

[1] Auch Dorothea äußert sich verschiedentlich über diese Gemälde, vgl. Br. Dorothea, SS. 37, 48, 51, 66, 116/17, 123, 133, 134, 148, 158, 160, 256, 354.

[2] Zu erwähnen wäre auch eine kurze Bemerkung Dorothea Schlegels:

1829 Febr. An Wilhelm v. Chezy: Br. Friedr.-Dorothea, S. 310.

1802/03	Virgil und Dante	Gesch. d. Klass. Litt. S. 198.
1802/03	Milton und Dante	Gesch. d. Klass. Litt. S. 210.
1802/03	Gestalt Gottes bei Dante	Gesch. d. Klass. Litt. S. 217.
1802/03	»	Gesch. d. Klass. Litt. S. 246.
1802/03	Philos. Dichtart und Dante	Gesch. d. Klass. Litt. S. 298.
1803/04	Dante als Scholastiker	Gesch. d. Romant. Litt. S. 89.
1803/04	»	Gesch. d. Romant. Litt. S. 101.
1803/04	Dante und die Provenzalen	Gesch. d. Romant. Litt. S. 177.
1803/04	Dante und Arnaut Daniel	Gesch. d. Romant. Litt. S. 186.
1803/04	Dantes Gelehrsamkeit	Gesch. d. Romant. Litt. S. 187.
1803/04	Dantes Vorgänger	Gesch. d. Romant. Litt. S. 187/188.
1803/04	Dantes Lyrik und die D. C.	Gesch. d. Romant. Litt. S. 188/203.
1803/04	Dantes Canzone und Casella	Gesch. d. Romant. Litt. S. 219.
1803/04	Die Ballata bei Dante	Gesch. d. Romant. Litt. S. 226.
1803/04	»	Gesch. d. Romant. Litt. S. 228.
1803/04	Die Schönheit bei Dante	Gesch. d. Romant. Litt. S. 229.
1803/04	Dante u. d. Romantische Poesie	Gesch. d. Romant. Litt. S. 238/39, 241/242.
1803/04	»	Gesch. d. Romant. Litt. S. 251.
1804	Übers. in »Blumensträußen«	S. W. III, S. 382/388.
1807	Mme de Staëls »Corinne« und Dante	S. W. XII, S. 196.
1807/08	Dante und Vergils »Aeneide«	S. W. V, S. 7.
1807/08	Aeschylos und Dante	S. W. V. S. 91.
1809/11	Dante als klassischer Autor des Altertums	S. W. VI, S. 165.
1809/11	Homer und Dante	S. W. VI, S. 182/83.
1809/11	»	S. W. VI, S. 237.

1809/11	Dantes Dämonen im Vergleich mit denen bei Tasso und Milton	S. W. VI, S. 253.
1811	Dante und »Titurel«	S. W. XII, S. 290/91.
1817	Dante u. der heilige Franziscus u. d. hlg. Dominicus. Parad. XI, 37/39	Johann von Fiesole (Paris. Fol.)
1828	desgl. mit Übers. von Parad. XI, 37/39	Krit. Schr. II, 407.
1836	Rossetti und Dante	Oeuvres, II, 307/332.
(?)	A. W. Schlegel und Dante (Sonett)	S. W. I, 303.

B. In Briefen:

1795 Juni	An Schiller: Über »Purg.« u. »Parad.« . . .	Br. Schlegel-Schiller S. 197.
1795 Dez.	Über historische Entwicklung d. Poet. Charakters	Br. Schlegel-Schiller S. 204.
1796 Jan.	Dante zugleich sentimentalischer u. naiver Dichter	Br. Schlegel-Schiller S. 206.
1799 Febr.	An Goethe: Über A. W. Schlegels Übers. des Dante	Goethe u. d. Romantik I, S. 47.
1824 Nov.	Das Vergessene und Verkannte bei Dante . . .	Goethe u. d. Romantik I, S. 182.
1837 Sept.	An Tieck: Über A. W. Schlegels Beschäftigung mit Dante	Br. an Ludw. Tieck III, S. 308.

III. SCHELLING.

A. In Werken:

1802/03	Konstruktion d. Welt d. Poesie bei Dante . . .	S. W. I. Abth. V, S. 363.
	Dante und das Allegorische	S. W. I. Abth. V, S. 410.
	Dantes Anschauung Gottes	S. W. I. Abth. V, S. 431.
	Dantes Mythologie	S. W. I. Abth. V, S. 439 u. 445.
	Aristotelische Astronomie und Dante	S. W. I. Abth. V, S. 451.
	» »	S. W. I. Abth. V, S. 473.
	Dante u. d. lyrische Poesie	S. W. I. Abth. V, S. 644.
	Gattungsbestimmg. der D. C.	S. W. I. Abth. V, S. 686/87.

1802/03	»Faust« und Dante	S. W. I. Abth. V, S. 732/33.
	»An Dante« (Sonett)	S. W. I. Abth. X, S. 441.
	Übers. der Inschrift am Eingang d. Hölle . . .	S. W. I. Abth. X, S. 441/42.
	Übers. Parad. II	S. W. I. Abth. X, S. 442/46.
	»Über Dante in philos. Beziehung«	S. W. I. Abth. V, S. 152/163.
	Bouterwek und Dante	Krit. Journ. d. Philos. II. Bd., 3. Stck. S. 57/59.
	» »	Krit. Journ. d. Philos. II. Bd., 3. Stck. S. 59/62.

B. In Briefen:

1802 Nov.	An A. W. Schlegel:	Schelling-Br. I, S. 431.
1803 Jan.	Über Übers. von Parad. II	Schelling-Br. I, S. 438.
1807 Dez.	An Windischmann: Fichtes Dante-Übers. . .	Schelling-Br. II, S. 125.

IV. HEGEL.

In Werken:[1]

Dantes Darstellung der phys. Not.	W X, I, S. 334.
Die Allegorie bei Dante	W X, I, S. 403, 516.
Dante und Raphael	W X, II, S. 18.
Dantes Liebe	W X, II, S. 181, 214.
Dante als Weltrichter	W X, II, S. 211, 181.
»	W X, II, S. 236.
Dantes Figuren in Hölle u. Fegefeuer	W X, III, S. 107.
Dantes Individuen in Beziehung zum Allgemeinen . . .	W X, III, S. 247/48.
Dantes Sprache	W X, III, S. 286.
Dantes Terzine	W X, III, S. 315.
Dantes Engel und Teufel	W X, III, S. 346.
D. C. als religiöses Epos	W X, III, S. 351.
Dante als Held und Erzähler der D. C.	W X, III, S. 360.
Dante und Klopstock	W X, III, S. 372/73.
»	W X, III, S. 387.

[1] Da Hegels Vorlesungen nach seinem Tode herausgegeben wurden, läßt sich für die einzelnen Dante-Stellen kein genaues Datum angeben.

Gegenstand, Bedeutung und Darstellung der D. C.		W X, III, S. 408/10.
Milton und Dante		W X, III, S. 416.
Virgil als Führer		W IX, S. 413.
Rezension über Solgers Nachgelassene Schriften		Jahrb. 1828. Spalte 409, 411.

V. SOLGER.

A. In Werken:

1803	Über A. W. Schlegels Dantedarstellg. in den Horen	Nachgel. Schr. I, S. 122.
1804	Über A. W. Schlegels Dantevorlesungen	Nachgel. Schr. I, S. 124/25.
1804	Dante u. Musiker Durante	Nachgel. Schr. I, S. 130/31.
1811	Dante als Urbild des Künstlers	Nachgel. Schr. II, S. 431.
1815	Idee der epischen Kunstgattung	Erwin II, S. 88.
1815	» »	Erwin II, S. 201.
1815	Dantes Phantasie	ErwinII, S. 216/218.
1819	Dantes sinnende Phantasie	Aesthet. S. 196/197.
1819	» »	Aesthet. S. 198.
1819	Dantes Schilderung des Sinnlichen	Aesthet. S. 201/202.
1819	Dante und Aeschylus	Aesthet. S. 202, 223.
1819	Dantes Erschaffung seiner Welt	Aesthet. S. 240.
1819	D. C. als sittlich-universelles Epos	Aesthet. S. 292/293.

B. In Briefen:

1803 Okt.	An seinen Bruder: Über Dante-Lektüre	Nachgel. Schr. I, S. 116.

LITERATURVERZEICHNIS

I. DANTE ALIGHIERIS WERKE:

Le Opere di Dante . . . . . Testo Critico della Società Dantesca Italiana Firenze MCMXXI.

II. ROMANTISCHE TEXTE:

Friedrich Schlegel's Sämmtliche Werke (Sämmtl. Werke) . . . . . Bd. I. Wien 1822.
Bd. II. Wien 1822.
Bd. V. Wien 1823.
Bd. VI. Wien 1823.
Bd. X. Wien 1825.

Friedrich Schlegel. 1794—1802 — Seine Prosaischen Jugendschriften. (Jugendschriften) . . . . Hrsg. v. Minor, II. Bd. Wien 1882.

Friedrich Schlegel's Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. (Philos. Vorlesg.) . Hrsg. v. C. I. H. Windischmann. Zweite Ausgabe. Bonn 1846.

Friedrich v. Schlegel. Philosophie der Geschichte Wien 1829.

August Wilhelm v. Schlegel's Sämmtl. Werke. (Sämmtl. Werke) . . . . . Hrsg. v. E. Böcking.
Bd. I. Lpzg. 1846.
Bd. III. Lpzg. 1846.
Bd. V. Lpzg. 1846.
Bd. VI. Lpzg. 1846.
Bd. VIII. Lpzg. 1846.
Bd. IX. Lpzg. 1846.
Bd. XI. Lpzg. 1847.
Bd. XII. Lpzg. 1847.

Auguste Guillaume de Schlegel. Oeuvres, Ecrites en français . . . . . Hrsg. E. Böcking. Tome II. Lpzg. 1846.

August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre . . . . . Hrsg. v. Aug. Wünsche. Lpzg. 1911.

A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst.

I. Teil: Die Kunstlehre.	In: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken hrsg. v. Bernhard Seuffert. Bde. 17, 18, 19.
II. Teil: Geschichte der Klassischen Litteratur.	
III. Teil: Geschichte der Romantischen Litteratur . .	Heilbronn 1884.
August Wilhelm v. Schlegel. Kritische Schriften. II. Teil	Berlin 1828.
Friedr. Wilh. Jos. v. Schelling's Sämmtliche Werke. (Sämmtl. Werke)	Stuttgart und Augsburg 1859. I. Abthlg. V. Bd. Stuttgart und Augsburg 1861. I. Abthlg. X. Bd.
Kritisches Journal der Philosophie. Hrsg. v. Fr. W. J. Schelling u. G. W. Fr. Hegel	Zweyten Bandes drittes Stück, Tübingen 1803.
Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreyzehnten Jahrhunderts. (Poesie und Beredsamkeit)	I. Bd. Göttingen 1801.
Georg Wilh. Fr. Hegel's Werke	Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten.
VI. Bd. Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften. (Encyclopädie)	Berlin 1840.
IX. Bd. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. (Philosophie der Geschichte)	Berlin 1837.
X. Bd. I. Abth. Vorlesungen über die Aesthetik. (Aesthetik)	Berlin 1835.
X. Bd. II. Abth. Vorlesungen über die Aesthetik . .	Berlin 1837.
X. Bd. III. Abth. Vorlesungen über die Aesthetik .	Berlin 1838.
Georg Wilh. Fr. Hegel. Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. v. Ludw. Tieck u. Friedrich v. Raumer. 2 Bde. Leipzig, F. A. Brockhaus 1826.	Rezension in: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Hrsg. von der Societät für wissenschaftl. Kritik zu Berlin. Stuttgart u. Tübingen 1828.
K. W. F. Solger. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. (Erwin)	Berlin 1815. I. u. II. Theil.

Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel. (Nachgelassene Schriften)	Hrsg. v. Ludwig Tieck u. Friedr. v. Raumer. I. u. II. Bd. Lpzg. 1826.
K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik. (Aesthetik)	Hrsg. v. K. W. L. Heyse. Lpzg. 1829.
Wilh. Waiblinger's gesammelte Werke	Hrsg. v. H. v. Canitz. V. Bd. Hamburg 1839.
Ludwig Tieck's sämmtl. Werke. Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmacke	18. Bd. Wien 1819.
Aus dem Leben Theodor von Bernhardis. I. Teil: Jugenderinnerungen	Lpzg. 1893.
Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's	Hrsg. v. L. Förster. Dresden 1846.
Rosenkranz, Karl: Über den Titurel und Dante's Komödie	Halle u. Lpzg. 1829.
Heidelberger Taschenbuch auf das Jahr 1812 . , .	Hrsg. v. Aloys Schreiber. Tübingen.
Goethes Gespräche	Hrsg. v. W. v. Biedermann. V. Bd. Lpzg. 1890.
Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. (Briefe August Wilhelm)	Hrsg. v. O. F. Walzel. Berlin 1890.
Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. (Briefe Friedrich-Dorothea)	Hrsg. v. Josef Körner. Berlin 1926.
Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818—1820. (Briefe Dorothea) . . . , . . .	Hrsg. v. Heinrich Finke. Kempten 1923.
Briefe der Brüder Schlegel an Schiller aus den Jahren 1795 bis 1801. (Briefe Schlegel-Schiller) . .	In: Preuß. Jahrbücher. Hrsg. v. R. Haym. 9. Bd. Berlin 1862.
Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. (Schriften d. Goetheges.)	Hrsg. v. Carl Schüddekopf und O. Walzel. Schriften der Goethe-Ges. 13. Bd. Weimar 1898.
Briefe an Ludwig Tieck	Hrsg. v. Karl v. Holtei. III. Bd. Breslau 1864.
Aus Schellings Leben. In Briefen. (Aus Schellings Leben)	Erster Bd. 1775—1803. Lpzg. 1869. II. Bd. 1803 bis 1820. Lpzg. 1870.

Aus Schleiermacher's Leben. In Briefen. . . . . Hrsg. v. Wilh. v. Dilthey. 3. Bd. Bln. 1861.
Achim v. Arnim . . . . . siehe Reinh. Steig
Romantiker-Briefe . . . . . Hrsg. v. Friedrich Gundelfinger. Jena 1907.

III. MODERNE ABHANDLUNGEN UND BIBLIOGRAPHIEN:

Auerbach, Erich: Entdeckung Dantes in der Romantik . . . . . In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jhrg. VII, H. 4. Halle, 1929.
Auerbach, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt . . . . . Berlin u. Leipzig 1929.
Belohoubek, Viktor: Die von A. W. Schlegel übersetzten Bruchstücke aus der Divina Commedia in ihrem Verhältnisse zur italienischen Vorlage . . In: Jahres-Bericht der k. k. Staats-Oberrealschule in Troppau. I.: Schuljahr 1903—04. II.: Schuljahr 1904—05. III.: Schuljahr 1905—06.
Croce, Benedetto: La Poesia di Dante. (Croce) . Bari 1921.
Benedetto Croce: Dantes Dichtung. Übertrag. v. Julius Schlosser. (Croce) . . . . . Amalthea-Verlag. Zürich, Lpzg., Wien 1921.
Croce, Benedetto: Estetica . . . . . Bari 1922.
Daffner, Hugo: Fichte als Danteübersetzer . . . In: Deutsches Dantejahrbuch, 9. Bd. Weimar 1925.
Daffner, Hugo: Goethe und Dante . . . . . In: Deutsches Dante-Jahrbuch, 5. Bd. Jena 1920.
Farinelli, Arturo: Dante in Spagna — Francia — Inghilterra — Germania. (Dante e Goethe) . . . Torino 1922.
Gundolf, Friedrich: Romantiker . . . . . Berlin-Wilmersdorf 1930.
Haym, Rudolf: Die romantische Schule . . . . Berlin 1870.
Köhler, Reinhold: Dante's Göttliche Komödie und ihre deutschen Übersetzungen. Der fünfte Gesang der Hölle. (Köhler — Danteübersetzungen) . Weimar 1865.
Mazzucchetti, Lavinia: A. W. Schlegel und die italienische Literatur . . . . . Zürich 1917.
Ostermann, Theodor: Dante in Deutschland. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416 bis 1927 . . . . . Heidelberg 1929.

Pizzo, P.: La Divina Commedia. Nei giudizi dell' Hegel, di F. Th. Vischer e di Francesco De Sanctis . In: Festschrift Louis Gauchat. Aarau 1926.

Scartazzini, G. A.: Dante in Germania . . . . Milano 1881.

Achim v. Arnim und die ihm nahestanden. Hrsg. v. Reinh. Steig und Hermann Grimm. I. Bd.: Achim v. Arnim u. Clemens Brentano. (Achim v. Arnim) Stuttgart 1894.

Sulger-Gebing, Emil: August Wilhelm Schlegel und Dante . . . . . In: Germanistische Abhandlungen. Straßb. 1902.

Sulger-Gebing, Emil: Goethe und Dante . . . Berlin 1907.

Vossler, Karl: Zur Beurteilung von Dantes Paradiso In: Dante als religiöser Dichter. Seldwyla-Bern 1921.

Vossler, Karl: Die göttliche Komödie, Bd. I. . . Heidelberg 1925.

Zoozmann, Richard: Dantes Werke, IV. Bd.: Dante in Deutschland . . . . . Leipz. o. J.

LEBENSLAUF

Als Tochter des Kaufmanns Friedrich Fuchs bin ich am 20. April 1903 in Stuttgart geboren. Ich bin württembergischer Staatsangehörigkeit.

In Stuttgart besuchte ich von 1910—1916 eine Höhere Mädchenschule, von 1916—1922 das Mädchengymnasium, damals eine Privatschule. Das Reifezeugnis erwarb ich im Frühjahr 1922 am Karls-Gymnasium in Stuttgart, dem ich als außerordentliche Teilnehmerin zur Ablegung der Reifeprüfung zugewiesen worden war. Hierauf widmete ich mich dem Studium der neueren Sprachen: im W.-S. 1922/23 an der Abteilung für allgemeine Wissenschaften der Technischen Hochschule in Stuttgart, dann einige Jahre privat.

Ab S.-S. 1926 studierte ich 2 Semester in Berlin, 1 Semester in Wien, 6 Semester in Heidelberg, 1 Semester in Berlin und 3 Semester in Marburg. Seit dem Rigorosum lebe ich in Stuttgart.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Auerbach in Marburg.